

L'IMPRESSIONNISME

de la photographie à la peinture

RÉHAHN

L'IMPRESSIONNISME

de la photographie à la peinture



L'IMPRESSIONNISME

de la photographie à la peinture

Réhahn

Sommaire

Avant-propos

J'ai choisi d'écrire ce livre tel que j'aurais aimé le lire. Après avoir lu avec passion plus d'une centaine d'ouvrages sur l'impressionnisme, j'ai souvent ressenti une profonde frustration. Soit je percevais des lacunes, soit l'absence de notes ne permettait pas d'aller plus loin dans la compréhension du phénomène, et parfois certaines données étaient erronées... Dans d'autres cas encore, la source des citations n'était pas fournie, ce qui obligeait le lecteur volontaire à parcourir de nombreux ouvrages pour la retrouver. Je me suis toutefois trouvé face à des méthodes et face à des manières de présenter l'impressionnisme très différentes : toutes m'ont permis d'approfondir ma connaissance de ce mouvement artistique, qui me fascine depuis toujours.

Ma passion pour l'impressionnisme a pour corollaire une curiosité insatiable pour la véracité des sources. À l'appui de ma collection personnelle, constituée au fil des ans, j'ai pu retracer l'histoire du mouvement, en comparant les documents que je possède aux approches que je lisais. Bien que je ne sois pas chercheur ni universitaire, je me suis laissé prendre au jeu de l'enquête et de la probité scientifique. Je me suis donc livré à un travail minutieux de vérification des sources, sans pour autant renoncer à ma sensibilité d'artiste et au regard de créateur que je porte sur l'impressionnisme. Car ce livre est avant tout celui d'un photographe en quête de sens, dont l'œuvre entre constamment en dialogue avec le passé et l'avenir. La série de photographies impressionniste que j'ai initiée il y a quatre ans explique aussi pourquoi j'ai voulu me plonger dans l'impressionnisme pictural.

La démarche pourra être jugée anticonformiste, mais elle correspond à ma personnalité, à mes goûts. J'ai toujours été attiré par les mouvements qui transcendent les règles établies. C'est pourquoi les impressionnistes m'ont autant fasciné. Ils ont réinventé l'art, se libérant des contraintes académiques pour explorer de nouvelles voies. À l'instar des romantiques Musset et Hugo dont j'aime passionnément l'œuvre littéraire, les impressionnistes ont su exprimer une sensibilité qui me touche profondément en tant qu'artiste photographe. Ce livre n'est donc pas une étude historique ou académique. Il est le reflet de ma propre sensibilité artistique, de mon désir de retranscrire l'émotion que j'ai ressentie en découvrant le monde de l'impressionnisme, et dont je tente de retrouver l'essence dans mes photographies.

Mon approche sera donc différente de celle des conservateurs de musées, des critiques d'art ou des historiens. Leur travail ne consiste pas à partir de leurs émotions ou d'une passion venue du cœur pour commenter l'impressionnisme. Il me semble au contraire qu'il incombe aux artistes d'aborder autrement les œuvres. C'est pourquoi j'ai voulu écrire ce livre avec mon regard d'artiste, en mettant en avant les doutes, les déceptions et les luttes des grands maîtres impressionnistes, des aspects humains et artistiques qui résonnent profondément en moi.

Le fait de vivre en Asie depuis presque quinze ans m'a également obligé à trouver de nouveaux repères, qui ont révélé les différences fondamentales entre les règles de composition occidentales et celles que l'on retrouve en Asie. Malgré une homogénéisation constante due à la mondialisation, il persiste en Asie une conception de l'espace et du vide qui diffère profondément de celle que nous connaissons en Occident. C'est cette réflexion qui m'a conduit à m'intéresser de plus près au japonisme, un mouvement sans lequel je n'aurais sans doute pas développé ma propre vision impressionniste en photographie.

Ce livre ne prétend pas à l'exhaustivité, il procède de choix, personnels et intuitifs. C'est pourquoi, ceux-ci ont été déterminés par ma passion : comprendre les débuts et la prétendue

fin de l'impressionnisme, analyser les rapports des impressionnistes entre eux, tant sur le plan humain qu'artistique ; me plonger dans quelques œuvres, pour comprendre leur postérité. Le lecteur enfin trouvera dans ces pages l'expression de ma dilection pour certains peintres, en particulier pour Cézanne que je considère comme l'un de mes maîtres.

Dans ce livre, j'ai également cherché à faire en sorte que les tableaux et les photographies entrent en dialogue. Ma propre expérience de lecteur m'a démontré qu'il était plus heureux que les images accompagnent le texte au fil des pages. J'ai donc recherché cette harmonie dans la composition même de l'ouvrage, à la manière de certains incunables.

Grâce à l'avènement des nouvelles technologies et notamment des smartphones, chacun aujourd'hui peut se prétendre photographe. Or la photographie est un art qui nécessite un œil, un rapport aux éléments et au monde. Tout le monde peut faire de belles photographies, mais tout le monde n'est pas artiste. Être artiste, c'est transcender la technique pour exprimer une vision, une émotion, une sensibilité unique. C'est cette quête artistique que j'ai voulu partager avec vous dans ces pages, en espérant que ce livre vous fera découvrir l'impressionnisme sous un angle nouveau, celui d'un artiste qui, à travers ses recherches et ses créations, a trouvé sa propre voie dans l'immensité de ce mouvement.

Réhahn

Le 24 septembre 2024

1

Au commencement était *Flame*

Le temps, le temps
A pu faire d'une flamme
Une pierre qui dort debout

Eugène Guillevic[1]

TERRAQUÉ

Depuis que je vis au Vietnam, j'ai pris pour habitude de me lever tôt, de traverser les champs et les rizières pour aller prendre mon café à Hoi An. La petite route qui me conduit à la ville est cernée d'étendues d'eau. La terre et l'eau se rencontrent et dialoguent avec ce rituel quotidien, que j'accompagne le plus souvent d'un cigare de Cuba. Ce chemin répété me permet à la fois de trouver la juste transition entre la nuit et le jour, mais aussi d'appréhender autrement les paysages, à une heure où tout est encore engourdi. J'ai toujours aimé les teintes de l'aube, ce crépuscule du matin que décrit Robert Schumann dans *Les Chants de l'aube*, qui étoile de rais fantastiques les décors ankylosés, vers une lumière qui grandit comme une promesse de vie. J'aime les frémissements des roseaux, les nuées d'oiseaux éveillés par les premiers mouvements humains, le souffle encore léger qui irise les marais. En Normandie, je me souviens qu'adolescent les brumes épaisses du printemps me fascinaient, mais aussi l'humidité stagnante des prés verts. Peut-être est-ce enfouie dans cette enfance normande que s'enracine ma passion pour l'impressionnisme et pour ce goût des éléments que je retrouve au Vietnam, ma terre d'adoption ? Près d'Honfleur, le peintre Eugène Boudin savait saisir ces instants de transparence légèrement brumeuse, ces paysages laiteux dont on devine le silence et la douce opacité ; il a su poser un vélum poétique, comme des flots lointains, sur les falaises et sur les rives. Ici, dans les environs de Hoi An parfois la brume aussi enveloppe le panorama élancé qui conduit à la ville ; l'eau est partout, qui s'étend à perte de vue comme un vaste miroir jusqu'à la mer orientale. Ses teintes se modifient constamment au gré du vent, du soleil et des nuages. La proximité de la mer rend constamment mobile l'atmosphère. Rien n'est fixe et comme sur les toiles impressionnistes, on pourrait sentir le vent. Quand je prends mon scooter pour me rendre à la ville, quand je traverse des étendues laquées, dont les miroitements ont la vibration si particulière qu'on trouve sur certaines toiles de Sisley, j'essaie d'imaginer quel serait le meilleur endroit pour poser un chevalet, pour tendre entre la nature et la palette cette passerelle de poésie que les peintres impressionnistes ont réussi à tisser – parfois en y consacrant leur vie sans être reconnus, tel Sisley qui mourut misérable et sans gloire. Je pense souvent, en traversant les étendues d'eau, à ces peintres que j'aime et à leur trajectoire insolite.

Pourtant contrairement à Sisley ou à Monet, ce n'est pas l'élément aquatique qui a d'abord décidé de ma révélation à la *photographie impressionniste*. C'est le feu, la chaleur qui m'ont ouvert de nouveaux horizons artistiques.

1. *Terraqué*, *Paris*, Gallimard, “Poésie”, 2018.



1. Réhahn, *Flame*, 2022.
Photographie - Vietnam.

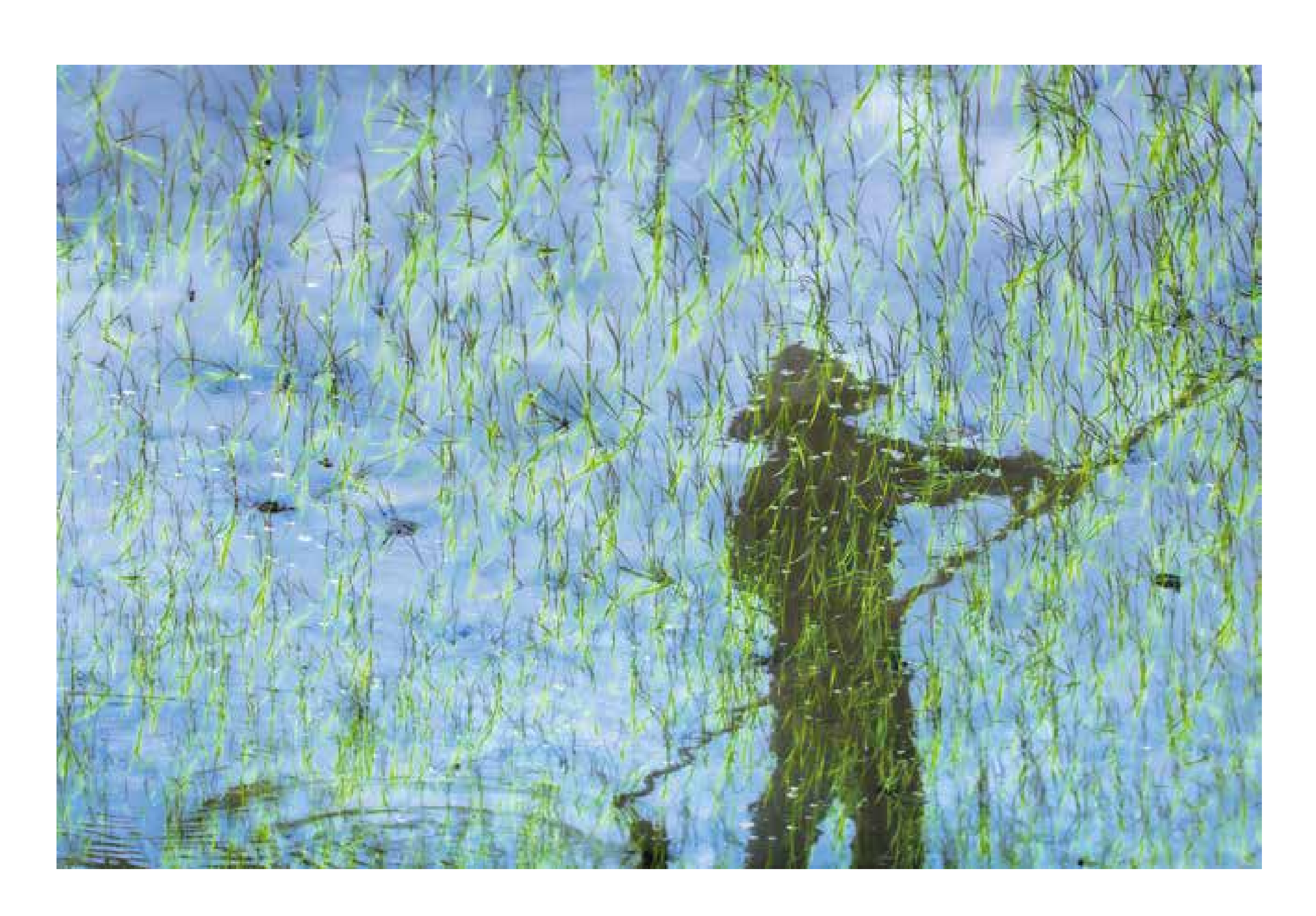
TERRES BRÛLÉES

Un matin d'octobre 2022, une expérience inattendue a métamorphosé mon rapport à l'art photographique que j'avais jusqu'alors pratiqué, ou plutôt a matérialisé des intuitions que je portais en moi depuis longtemps. Ce matin-là, il faisait chaud, très chaud, et déjà l'air vibrait de la moiteur singulière du climat vietnamien. Au loin, j'ai vu une femme orchestrer un geste ancestral qui consiste à brûler un champ pour alluvionner le sol avec les cendres. Elle ramassait des fétus d'herbes sèches et les disposait de manière à créer des brasiers autour d'elle. La technique du brûlis se pratique en Asie du sud-est depuis des millénaires, mais en Afrique aussi, c'est un moyen rudimentaire mais efficace pour enrichir les sols. Au Vietnam, dans les campagnes et les zones qui relèvent encore d'une tradition pluriséculaire, le brûlage agricole est considéré comme le moyen le plus efficace pour défricher les champs, fertiliser le sol et accueillir de nouvelles cultures. On pourrait aussi y voir un rite de purification par les flammes car le feu régénère la terre et la ressource. Dans un pays dominé par l'élément aquatique, le feu possède en effet de nombreuses vertus – sous les cendres naîtra bientôt un jardin de cacahuètes ou une parcelle maraîchère composée de simples ou de plantes aromatiques. Aussi ai-je voulu saisir, ce matin d'octobre 2022, l'essence d'un geste répété depuis des centaines d'année, manière pour moi de tisser un lien entre mes photographies ethniques et la réalité d'une vie quotidienne que mes habitudes, mes rituels m'ont permis d'observer à de très nombreuses reprises. Il s'agissait donc, une nouvelle fois, de fixer des traditions qui peut-être bientôt se perdront. Ce matin-là, je me suis donc approché d'une femme qui brûlait son champ pour nourrir son sol avec

les cendres. L'air était saturé de chaleur, au point qu'on pouvait presque percevoir les ondulations atmosphériques et, en fermant les yeux, toucher de la main les vibrations thermiques. Je me suis installé à quelque distance, assez près, j'ai réglé l'objectif, de sorte que le brasier déjà bien calciné soit placé entre la femme penchée sur son labeur et mon œil. J'ai retenu mon souffle et j'ai déclenché la prise. L'instant est enregistré, l'image paraît.

Quand j'ai découvert la photographie en un format plus grand que le petit écran de mon appareil, j'ai été frappé par la texture picturale du cliché. Pour un passionné d'impressionnisme comme moi, le premier effet que produisait ma photo, au sens strict, était celui d'un tableau ancien, d'un autre temps, comme une rémanence lointaine et poétique d'une peinture de la fin du XIXe siècle. La photographie ressemblait bel et bien à un tableau, semblait une toile travaillée au pinceau, avec sa déclinaison de terres de Sienne et de jaunes cadnium ses petits coups de brosses, à la manière de Cézanne ou de Van Gogh. Que s'est-il passé pour que cette photo prise sur le vif ressemble à un tableau inspiré de l'école impressionniste ?

Le résultat, inattendu pour moi dans un premier temps, m'est apparu ensuite comme une sorte de révélation, puis finalement comme une évidence. Une *photographie impressionniste* était possible, grâce aux phénomènes physiques que produit la chaleur, grâce au jeu des reflets, des variations hydrométriques et du vent. Mais c'est la chaleur qui permet de distordre les lignes au point de les faire disparaître, de produire ces effets « touche de pinceaux », qui rappellent la matière picturale impressionniste et ses jeux de relief. En s'estompant, la réalité nette laisse place à des masses colorées,



2. Réhahn, *Luminous*, 2023.

Photographie - Vietnam.

elles-mêmes estompées par la force de la chaleur. Les réactions de mon entourage corroboraient, elles aussi, ma première impression. Pour qui ignore qu'il s'agit d'une photographie, il pourrait y avoir méprise et l'on pourrait voir une œuvre dans le style de Millet. On m'a souvent demandé quelle technique de retouche j'avais utilisée. Or je n'emploie jamais de filtre. Je cherche à restituer les couleurs dans leur crudité et leur poésie, en fonction d'éclairages naturels et de jeux d'ombre, selon les heures du jour. D'ailleurs j'ai toujours eu une prédilection pour les couleurs franches, celles qu'utilisait Van Gogh. En l'occurrence, *Flame* a été réalisé sans aucune manipulation ultérieure, sans correction ni ajout de quelque formule « Photoshop » que ce soit. Le résultat photographique découle d'éléments physiques naturels, qui aboutissent à une texture et produisent des reliefs qui font penser à un tableau impressionniste, voire fauviste.

L'EAU, LA TERRE ET LES VENTS, TOUT S'EMPLIT D'HARMONIE[2]

Pour autant, l'expression *photographie impressionniste* peut sembler une alliance de mots, voire un oxymore, tant semblent irréconciliables la technique picturale impressionniste et la sacrosainte netteté dont on auréole la photographie. Un cliché flou est souvent perçu comme une erreur dans le pire des cas, un vagabondage d'artiste qui s'essaie à une fantaisie dans le meilleur. À partir de *Flame*, je me donc suis questionné sur mon art et sur la possibilité de renouveler l'expérience, conscientisée cette fois. Très vite s'est imposée à moi une évidence et plusieurs questionnements. La dépendance aux conditions météorologiques, hydrothermiques était une donnée factuelle, irréfragable. Sans la chaleur des brûlis, difficile voire impossible de retrouver cet estompement des lignes et des surfaces, cet effet pictural. Cela signifiait qu'il me fallait attendre le temps des brûlages agricoles et repérer les moments où les agriculteurs pratiquent cette technique pour créer de nouvelles œuvres. Pour explorer ce que je devinais être une nouvelle voie de mon art, je devenais dépendant des éléments, comme naguère les peintres impressionnistes avaient pu l'être quand ils posaient leur chevalet près de la Seine, à Bougival. Pourtant j'étais également convaincu de pouvoir travailler la matière photographique à partir d'autres éléments que le feu et la chaleur, en particulier l'eau et l'air, ou plutôt le vent qui fait si souvent onduler les eaux. J'ai toujours eu envie de fixer les ondoiements aquatiques – je pense à cette réplique de Perdican dans *On ne badine pas avec l'amour* qui décrit l'eau mobile qui revient à la fixité, après qu'il a jeté la bague de Camille dans la petite fontaine : « l'eau qui s'était troublée reprend son équilibre ; elle tremble encore ; de grands cercles noirs courent à sa surface ; patience, nous reparaissons... » Reparaître, saisir les différentes étapes qui font de l'agitation des eaux au calme lustral, cela relevait-il d'un geste impressionniste ?

Il me fallait repenser mon art, saisir les couleurs de l'instant en adoptant le regard et la sensibilité qu'un peintre impressionniste pouvait éprouver face à un champ de coquelicots, un champ de blé d'où s'envolent des corbeaux, ou face à des nymphéas. *Flame* n'est cependant pas né ex nihilo à la faveur d'une expérience inouïe. Entre les photos ethniques et les clichés impressionnistes, la rupture n'est pas si nette et j'ai effectué une transition (plus ou moins consciente) en travaillant les couleurs des filets de pêche. *Ocean Dream* illustre ce glissement vers l'impressionnisme. Les filets de pêche semblent un voilage tenu, presque transparent, qui produit cet effet de délicatesse éphémère qu'on trouve dans les sujets impressionnistes. Le bleu de Prusse, qui tend par endroits vers le bleu céruléen, fait presque oublier la matérialité de l'objet, ce qui, a posteriori, témoigne d'une nouvelle attention au réel, passage entre une représentation figurative et la tendance abstraite de certains clichés impressionnistes.

Il me tenait aussi à cœur, avant l'expérience impressionniste, de repenser les combinaisons de couleur et les compositions. La série *Golden Field* (ill. 63, p. 93) et *Life Trace* (ill. 62, p. 92) correspondent à cet égard à une sorte de transition. Le champ coupé en deux de *Life Trace* joue sur une ligne de rupture franche laissée par l'empreinte

2. Alfred de Musset, *À quoi rêvent les jeunes filles,* 1832.



3. Réhahn, *Ocean Dream*, 2023.
Photographie - Vietnam.



4. Réhahn, *Into the Clouds*, 2023.
Photographie - Vietnam.

d'un marcheur. Le cliché est scindé en deux parties, mais la couleur jaune minimise l'effet de rupture, comme si la couleur reprenait le pas sur la composition volontairement binaire.

Jusqu'à *Flame*, ma photographie était plutôt nette, colorée, ses teintes franches. Je la voulais intense et porteuse d'un discours à la fois poétique, humaniste et documentaire. C'est dans cet esprit que j'ai créé le musée *Precious Heritage* à Hoi An. Mais une nouvelle voie s'ouvrait à moi, qui passait par un autre rapport à la réalité photographique, à la couleur et à la transparence. L'élément aquatique domine dans le paysage vietnamien, et je voulais expérimenter une nouvelle manière de voir l'eau et de représenter tous les métiers qui s'y attachent. *Luminous*, réalisé en 2023, est à la fois un hommage à Monet, à la transparence des eaux impressionnistes, et à la rencontre entre le végétal et l'aquatique.

La photographie a l'avantage sur la peinture de pouvoir saisir l'instant, même si l'une des ambitions des peintres impressionnistes a été de saisir la fugacité des saisons et des jours. Les peintres impressionnistes qui posaient leur chevalet le long de la Seine étaient dépendants des conditions météorologiques, mais ils voulaient, eux aussi, saisir l'intensité du paysage vécu. La démarche n'est pas académique, et ce positionnement culturel m'a toujours attiré. C'est dans cette optique que j'ai imaginé la collection « Mémoire de l'impressionnisme », à la fois comme un hommage à une peinture que j'admire, mais aussi à l'esprit des créateurs de ce mouvement.

RETOUR AUX SOURCES

Après l'expérience de *Flame*, quand j'ai envisagé de m'engager dans un style photographique jusqu'alors inexploré, peu conceptualisé ou presque, j'ai éprouvé le besoin de me replonger dans les livres, de regarder longuement les toiles, de procéder à une véritable enquête qui me conduirait dans les pas des peintres impressionnistes. Les livres occupent une grande place dans ma vie. Outre que je les collectionne, ils sont pour moi sacrés car ils compilent une culture du passé, par-delà ce qu'on peut glaner çà et là sur la toile. Une recherche approfondie m'a donc paru nécessaire, indispensable, moins pour justifier le bien-fondé de ma démarche artistique que pour réfléchir à la notion potentiellement polémique de *photographie impressionniste* et ainsi éviter tout contresens historique. Il fallait aussi répondre à ceux qui prétendraient que la photographie impressionniste n'existe pas ou que le flou ne saurait être photographique. Ma première intuition, qui consistait à attribuer à ce nouveau style photographique le nom de *photographie impressionniste*, devait aussi être vérifiée, validée, corroborée par une tradition critique, elle-même en désaccord sur l'histoire du mouvement impressionniste. Tout geste artistique s'inscrivant dans le temps contre ou dans le sillage de certaines pratiques, j'éprouvais enfin le besoin de mesurer les affinités et la distance entre mes clichés et l'impressionnisme pictural. La collection de livres et de manuscrits sur l'impressionnisme que j'ai accumulés depuis plus de vingt-huit ans prenait soudain sens. Cette collection, que j'avais négligée jusqu'alors, m'étant concentré sur mon projet de documentation des cinquante-quatre ethnies du Vietnam, justifiait soudain sa présence dans ma vie. J'avais passé dix années de ma vie à parcourir un très grand nombre d'ouvrages sur les ethnies du Vietnam. Ce compagnonnage artistique prenait sens, lui aussi. Né en Normandie et ayant toujours des attaches dans la ville d'Honfleur, l'un des berceaux de l'impressionnisme, j'ai peut-être inconsciemment pressenti que ces livres me seraient utiles un jour, qu'ils me permettraient de renouer la chaîne des temps et de lier les impressions anciennes à des préoccupations contemporaines.

Tout a commencé par la lecture d'un certain nombre d'ouvrages anciens, mais déterminants pour comprendre la réception de l'impressionnisme au XXe siècle. Ce fut d'abord le livre de référence de John Rewald déjà ancien, *L'histoire de l'impressionnisme, paru* en 1946. Je me suis ensuite plongé dans les archives de l'impressionnisme de Lionello Venturi, paru en 1939. Ces lectures m'ont éclairé sur les liens avec Durand-Ruel, les relations entre les peintres et ce marchand qui les a soutenus et a contribué à leur émergence.

Par la suite, j'ai exploré le livre de Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, publié en 1906. J'ai également tenté de remonter le temps plus avant en étudiant les correspondances de Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne et même de Bazille. Plus je plongeais dans ces écrits, plus mon désir d'approfondir le sujet grandissait, parallèlement à l'envie de créer des photographies impressionnistes. Cette quête intellectuelle, qui ajoutait peut-être à mes interrogations sa dose d'incertitude, devait accompagner à n'en pas douter mon geste artistique. S'auto-proclamer photographe impressionniste me paraissait vain, sans le recul critique de l'historien d'art, fût-il amateur.

Avec l'impressionnisme, rien n'est simple. La question de l'appartenance de Manet au mouvement, par exemple, est venue perturber mes réflexions. Bien qu'il n'ait participé à aucune des huit expositions entre 1874 et 1886, certains le considèrent comme un impressionniste. De même, Cézanne et Degas ne rentrent pas dans le cadre fixé par la *doxa*. Gauguin et Signac, quant à eux, ont participé à certaines des expositions (respectivement en 1879 et 1886). Face à ces contradictions, j'ai poursuivi mes recherches dans l'espoir de définir clairement les contours du mouvement. J'ai alors réalisé que chaque historien de l'art avait sa propre interprétation, parfois contradictoire, parfois complémentaire.

Comment dès lors situer ma propre quête photographique par rapport à ces contradictions et ces questionnements ? La première étape consiste peut-être à se pencher sur la nature même de l'impressionnisme et sur les diverses interprétations qui en découlent. C'est incontestablement l'un des plus grands paradoxes de l'histoire de l'art : tout le monde croit connaître ce mouvement, mais peu sont capables d'en fournir une définition précise. L'imprécision qui caractérise leur art semble déteindre sur les discours critiques. Certains, qui organisent chaque année des expositions dans des musées plus ou moins renommés, ajustent les contours de cette définition pour l'adapter à leurs événements et exploiter ce terme, plutôt vendeur, en profitant de l'ignorance du grand public. La publicité l'emporte alors sur la réalité du mouvement artistique. Se plonger dans l'histoire de l'impressionnisme est une manière pour moi de prendre un chemin de traverse pour mieux revenir à mon art, aux photographies. Être un photographe impressionniste en 2024, cela suppose un rapport éthique et humaniste avec ce qui nous entoure. Une éthique d'artiste, en somme. C'est donc à la fois sous la forme d'un témoignage artistique, avec ses doutes, ses errements et ses joies, mais aussi d'une enquête intellectuelle que j'ai eu envie d'écrire ce livre et de le partager, la tête dans les nuages.

2

1874 : les débuts de l'impressionnisme ?



5. Claude Monet, *Impression, Soleil levant*, 1872.
Huile sur toile, 48 x 63 cm - Musée Marmottan Monet, Paris.

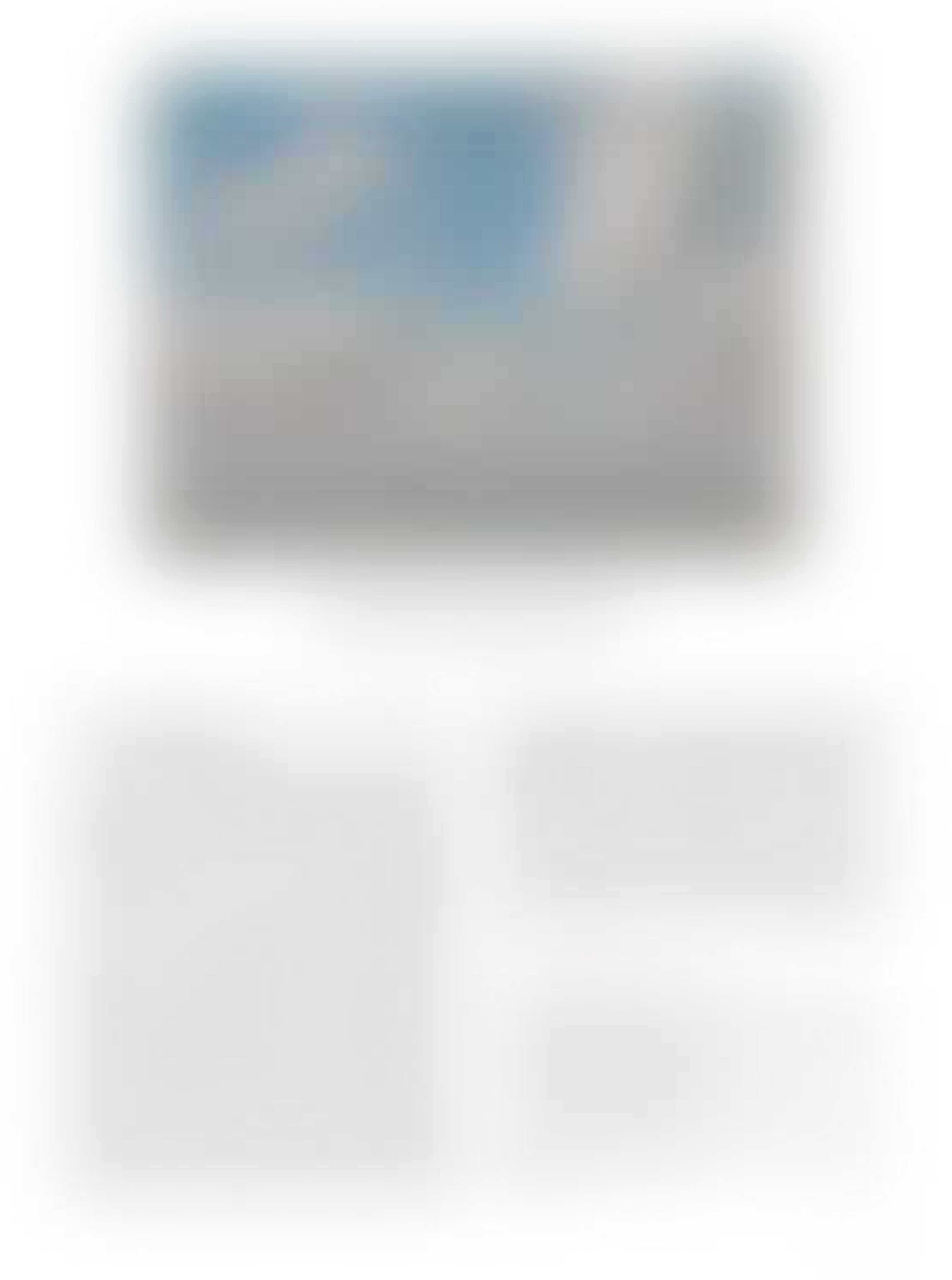
La définition la plus communément admise, celle que le lecteur le plus souvent dans les encyclopédies, dans les ouvrages de vulgarisation, ainsi que dans les écrits érudits, précise que l'impressionnisme serait né en 1874 et se serait éteint en 1886 avec la dernière exposition. C'est John Rewald qui le premier propose cette chronologie en 1946 dans L'Histoire de l'impressionnisme. Le terme « impressionnisme » est lui-même apparu pour la première fois sous la plume du journaliste Louis Leroy dans Le Charivari le 25 avril 1874, dans un article intitulé « L'exposition des impressionnistes ».

> Que représente cette toile ? Impression, soleil levant. Impression, j'en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans. Et quelle liberté, quelle facilité de travail ! Le papier-peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là ![3]

L'ironie dont fait montre Louis Leroy dans son commentaire reflète l'incompréhension à laquelle se sont d'abord heurtés les impressionnistes. La comparaison au papier-peint dit assez le mépris de la critique pour l'innovation picturale de

3. Le Charivari*, L'exposition des impressionnistes,* 25 avril 1874.







Une autre idée largement répandue consiste à affirmer qu'il faut avoir participé aux expositions pour être impressionniste. Là encore, la vérité est relative en fonction des artistes. Degas a contribué à toutes les expositions sauf celle de 1882 ; Monet ne fut présent qu'à cinq des expositions (1874, 1876, 1877, 1879, 1882). Cézanne s'est retiré après deux essais et Manet n'y a jamais participé. Autre problème de classification : Gauguin, classé parmi les post-impressionnistes, ainsi que Seurat et Signac, associés au divisionnisme, sont-ils donc considérés comme impressionnistes du fait de leur participation aux expositions ? Cette interrogation soulève une fois de plus les limites de cette classification officielle.

Pour trouver un semblant de réponse, il faut revenir sur le sens premier du mot mouvement. Le mouvement dans l'art va au-delà de l'appartenance à un groupe spécifique. Il implique en effet un sens de changement et d'évolution dans les idées, les techniques et les styles artistiques au fil du temps. Les mouvements artistiques se manifestent souvent par des ruptures ou des révolutions dans la façon de percevoir et de représenter le monde, ainsi que dans les conventions esthétiques et les normes artistiques établies. Peut-être serait-il judicieux que le terme impressionniste réunisse tous ces peintres. Pour cela, il faut accepter le fait qu'un artiste évolue et expérimente de nouvelles techniques.

Chacun des peintres associés de près ou de loin à l'impressionnisme a évolué au fil du temps et parfois exploré d'autres techniques artistiques. Je pense notamment à l'aventure pointilliste de Camille Pissarro entre 1886 et 1894. Cette technique est inventée par Georges Seurat dans les années 1880 et théorisée par Paul Signac quelques années plus tard.

> Les peintres néo-impressionnistes sont ceux qui ont instauré et, depuis 1886, développé la technique dite de la division en employant comme mode d'expression le mélange optique des tons et des teintes[15].

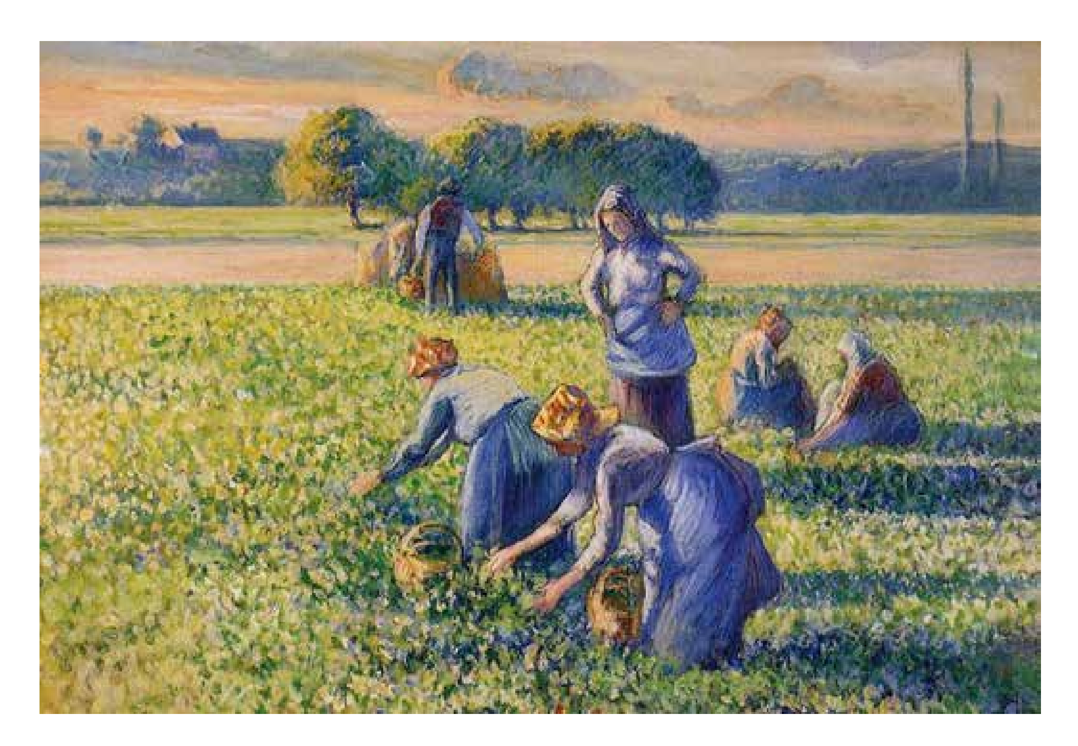
Signac parle de néo-impressionnisme et divisionnisme, les critiques eux parlent de pointillistes, un terme plutôt péjoratif.

Pissarro, considéré comme l'un des pères de l'impressionnisme, est retourné à ses racines impressionnistes en 1888 avant de complètement abandonner le divisionnisme en 1894 - le processus de création trop long limitait sa production artistique et donc ses revenus annuels. En outre, cette technique exige un effort considérable de synthèse, en contradiction avec l'approche impressionniste axée sur les effets atmosphériques changeants.

Aussi tentant qu'il soit d'adopter la même approche avec les autres peintres, mon objectif n'est pas de produire un énième livre sur l'histoire de l'impressionnisme. Cependant, je souhaite m'attarder sur le cas d'Édouard Manet. C'est cet exemple précis qui m'a incité à explorer plus d'une centaine d'ouvrages pour comprendre entre autres son rôle dans ce mouvement et plus généralement la définition de l'impressionnisme.

> *« À chaque (r) évolution, un nouvel -isme! »*

15. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1899, p. 1.



10. Camille Pissarro, *La Cueillette des pois*, 1887.
Gouache, 53,3 x 64,4 cm - Collection privée.



11. Camille Pissarro, *La Récolte des pommes à Éragny*, 1888.
Huile sur toile, 63,9 x 73,9 cm - Musée d'Art, Dallas.

“ *Pendant le cours de cette année 1879, Manet était hanté par deux idées fixes, faire une œuvre de plein air, mais de complet plein air ou les traits des personnages se fondraient, selon son expression, dans les vibrations de l'atmosphère, quelque chose de plus vivant encore que le* Skating[16] *ou la barque d'Argenteuil et enlever mon portrait sur une toile blanche, non préparée, en une seule séance*[17]. ”

Antonin Proust

16. En français, *La Patineuse* (ill. 122, p. 158).
17. Antonin Proust, *Édouard Manet, souvenirs*, Paris, H. Laurens, 1913, p. 100-101.

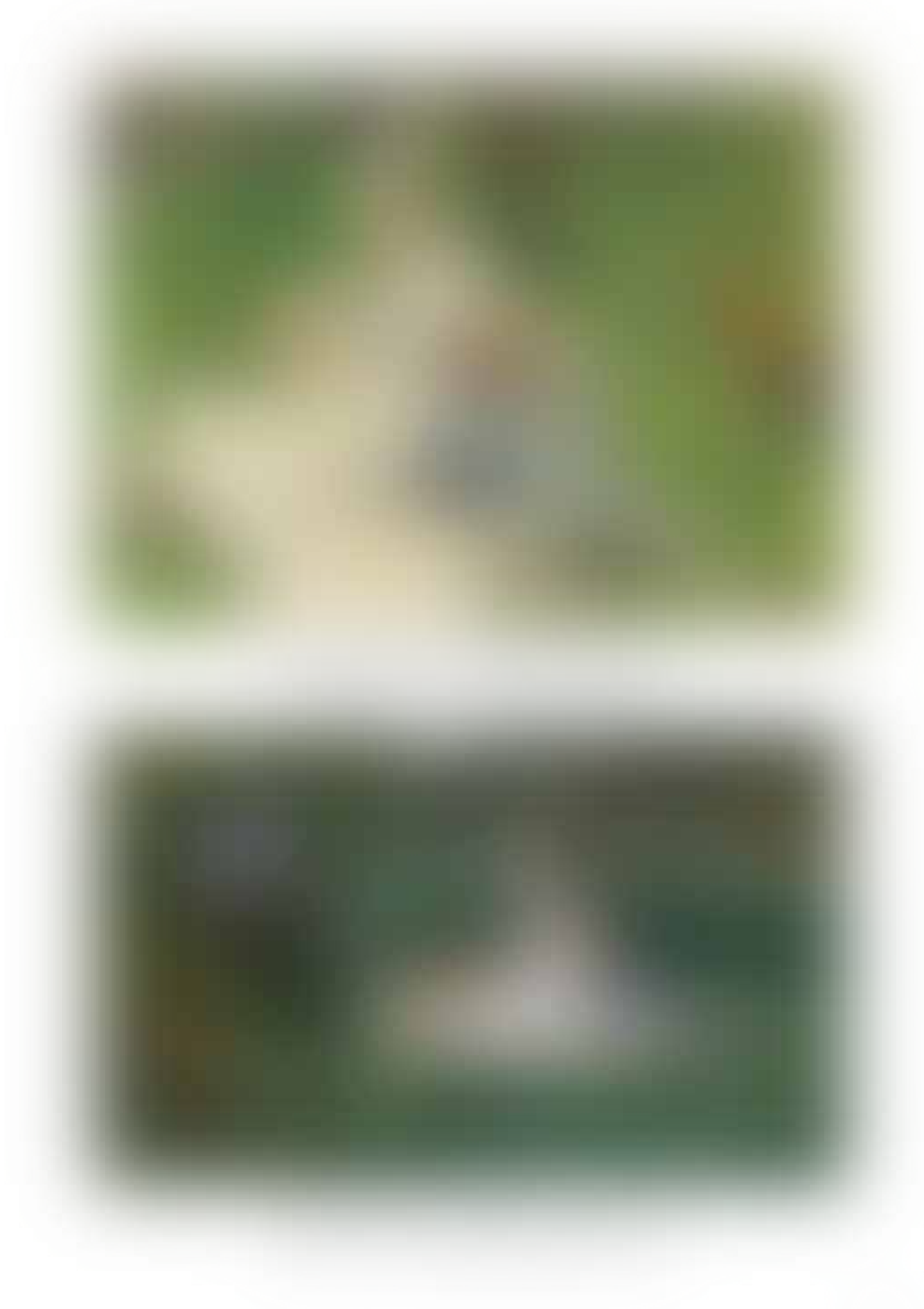


12. Édouard Manet, *En bateau*, 1874.
Huile sur toile, 97,2 x 130,2 cm - Metropolitan Museum of Art, New York.

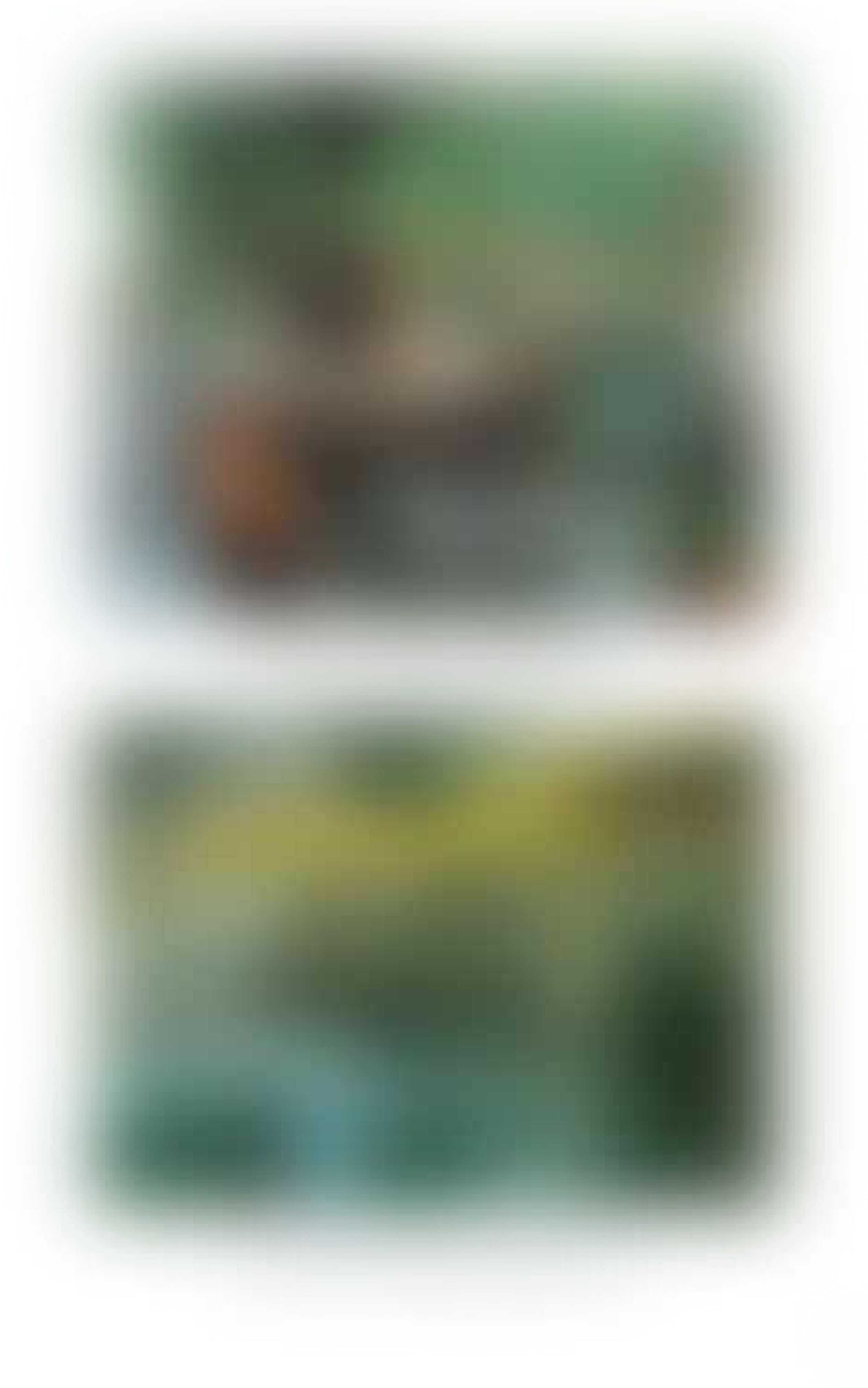


13. Édouard Manet, *Chez le Père Lathuille*, 1879.
Huile sur toile, 92 x 112 cm - Musée des Beaux-Arts, Tournai (Belgique).

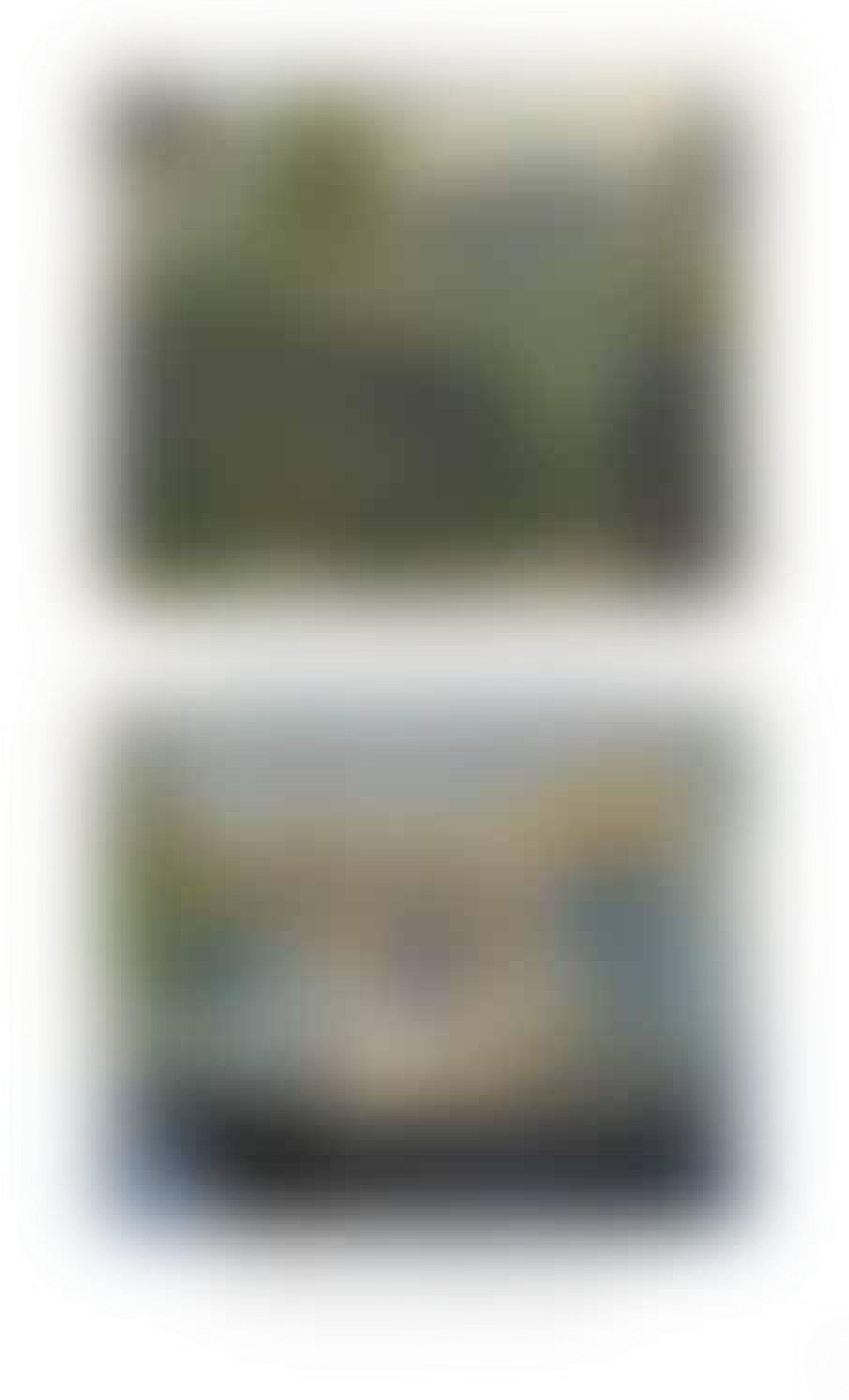












SOCIABILITÉS DE L'IMPRESSIONNISME

Au début de leur aventure, les impressionnistes ont souvent dû partager leurs ateliers. C'était une façon de lutter contre la pauvreté, mais aussi une opportunité pour s'enrichir mutuellement en partageant savoir et inspiration. Ils peignaient les mêmes sujets et parfois se prêtaient au jeu de se représenter les uns les autres. Ainsi, en 1867, l'artiste montpelliérain Frédéric Bazille, peint Renoir avec un clin d'œil à Monet à l'arrière-plan. L'année suivante, Renoir lui rend la pareille. Le tableau qui figure le mieux cette belle entente entre jeunes artistes est sans conteste *L'Atelier de Bazille* peint en 1870, l'année de sa mort. Identifier les deux personnages à gauche a longtemps été, et demeure encore une énigme. François Daulte, auteur d'une monographie et du catalogue raisonné de Bazille, suggère qu'il s'agit de Zola et de Renoir. Cependant, la version aujourd'hui admise, bien qu'elle ne repose sur aucune preuve formelle, considère qu'il s'agit de Sisley et du critique d'art Zacharie Astruc. Les autres personnes présentes sur la toile sont aisément identifiables : de gauche à droite, Monet, Manet, Bazille lui-même, et Edmond Maître au piano. Ce tableau fut peint avec l'aide de Manet, comme il le précise dans une lettre à son père : « Manet m'a fait moi-même[30] ». À l'instar de *L'Atelier des Batignolles* (ill. 120, p. 157) de Fantin-Latour, Bazille nous laisse un précieux témoignage de son époque et des relations qui se nouent entre les peintres.

Bazille fut un ami précieux pour les premiers impressionnistes. En 1865, il loue un atelier et ouvre ses portes à Monet, lui offrant un espace de travail voire un refuge. Deux ans plus tard, en 1867, il partage à nouveau son atelier, cette fois avec Renoir. Monet le rejoint de nouveau comme en témoigne une lettre à sa mère en mars :

> Depuis ma dernière lettre, il y a du nouveau rue Visconti. Monet m'est tombé du ciel avec une collection de toiles magnifiques qui vont avoir le plus grand succès à l'Exposition. Il couchera chez moi jusqu'à la fin du mois. Avec Renoir, voilà deux peintres besogneux que je loge. C'est une véritable infirmerie. J'en suis enchanté, j'ai assez de place, et ils sont tous les deux fort gais[31].

En plus d'être peintre, en 1866, il sert également de modèle pour le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* de Claude Monet. Et ce, à deux reprises pour la même toile. On le voit allongé à droite, puis au centre, debout près d'un autre peintre, Gustave Courbet.

Ce détail témoigne non seulement des soucis financiers auxquels ils étaient confrontés et de la difficulté à trouver des modèles, mais aussi de la complicité qui unissait les deux amis. Ce tableau monumental, qui mesure plus de quatre mètres sur six, était destiné à être présenté au Salon de 1866, mais son destin prit une toute autre tournure. Monet, saisi par le doute, décide finalement d'envoyer une autre toile, *La Femme à la robe verte* (ill. 118, p. 157), mettant de côté son œuvre initiale. Aujourd'hui, le musée d'Orsay ne conserve que deux parties du *Déjeuner sur l'herbe*, conséquence d'une négligence regrettable : « Je devais payer mon loyer, je l'ai donné en gage au propriétaire qui l'a roulé dans sa cave, et quand, enfin, j'ai eu de quoi le retirer, vous voyez si il avait eu le temps de moisir[32] ».

En 1884, Monet récupère la toile, la découpe, et n'en conserve que trois fragments. Le troisième a depuis disparu, disparition qui laisse à jamais un goût amer aux amateurs d'art. Cette œuvre demeure un hommage à Édouard Manet, qui avait fait scandale au Salon de 1863 avec son *Déjeuner sur l'herbe*, l'une des œuvres majeures de la fin du XIXe siècle.

---

30. « Lettre de Bazille à son père », le 1er janvier 1870. *Frédéric Bazille*, *Correspondance*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1992, p. 182.

31. Michel Schulman, *Frédéric Bazille*, *1841-1870. Sa vie*, *son œuvre*, *sa correspondance*, Editions de l'amateur, 1995, p. 58.

32. Thiébault-Sisson, Claude Monet. *Les années d'épreuve*, Le Temps, n° 14414, lundi 26 novembre 1900, p. 3.



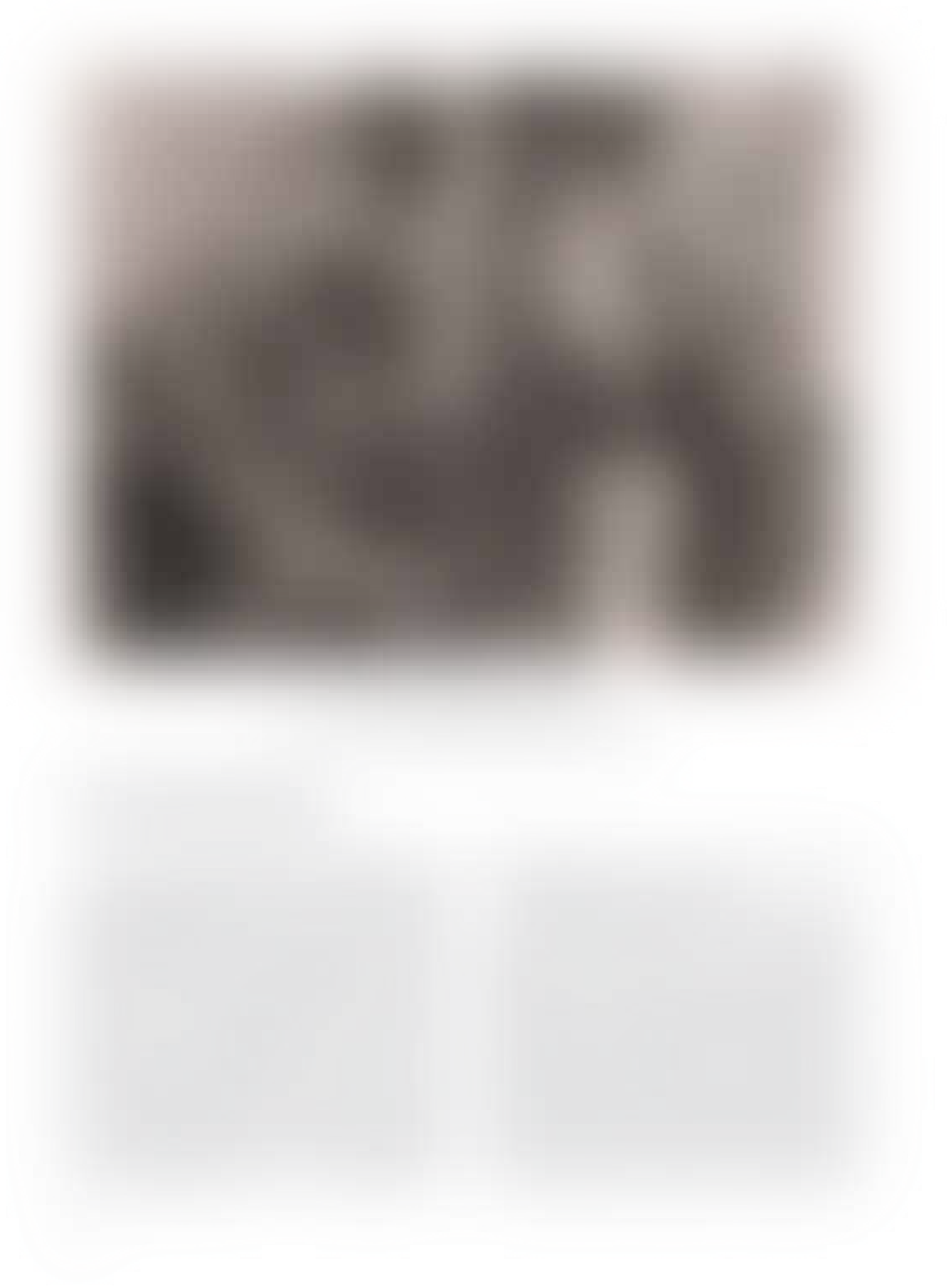
22. Frédéric Bazille, *L'Atelier de Bazille*, 1870.
Huile sur toile, 98 x 128 cm - Musée d'Orsay, Paris.



23. Claude Monet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1865 - 1866.
Huile sur toile, 129,8 x 181,1 cm - Musée d'Orsay, Paris.





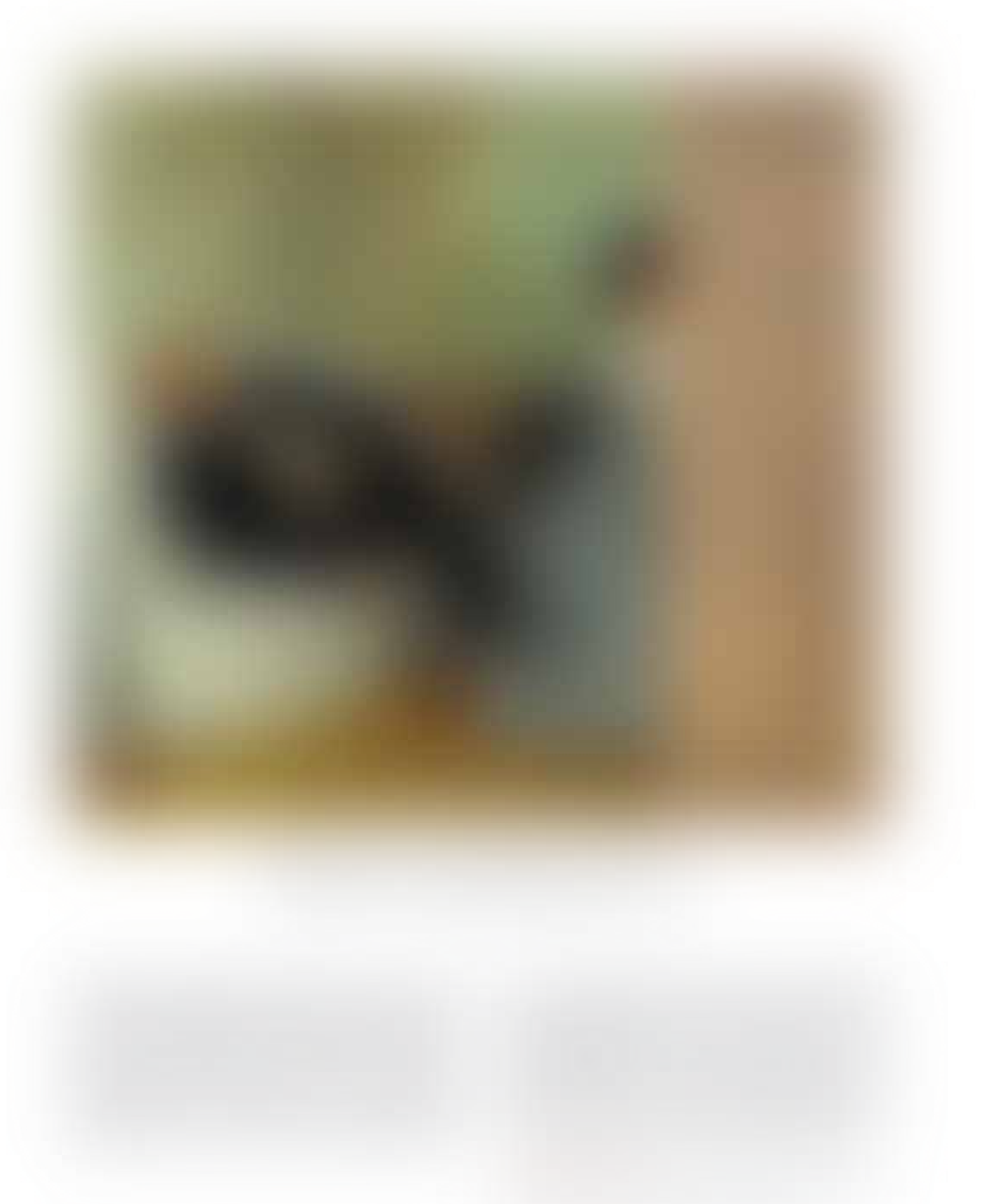


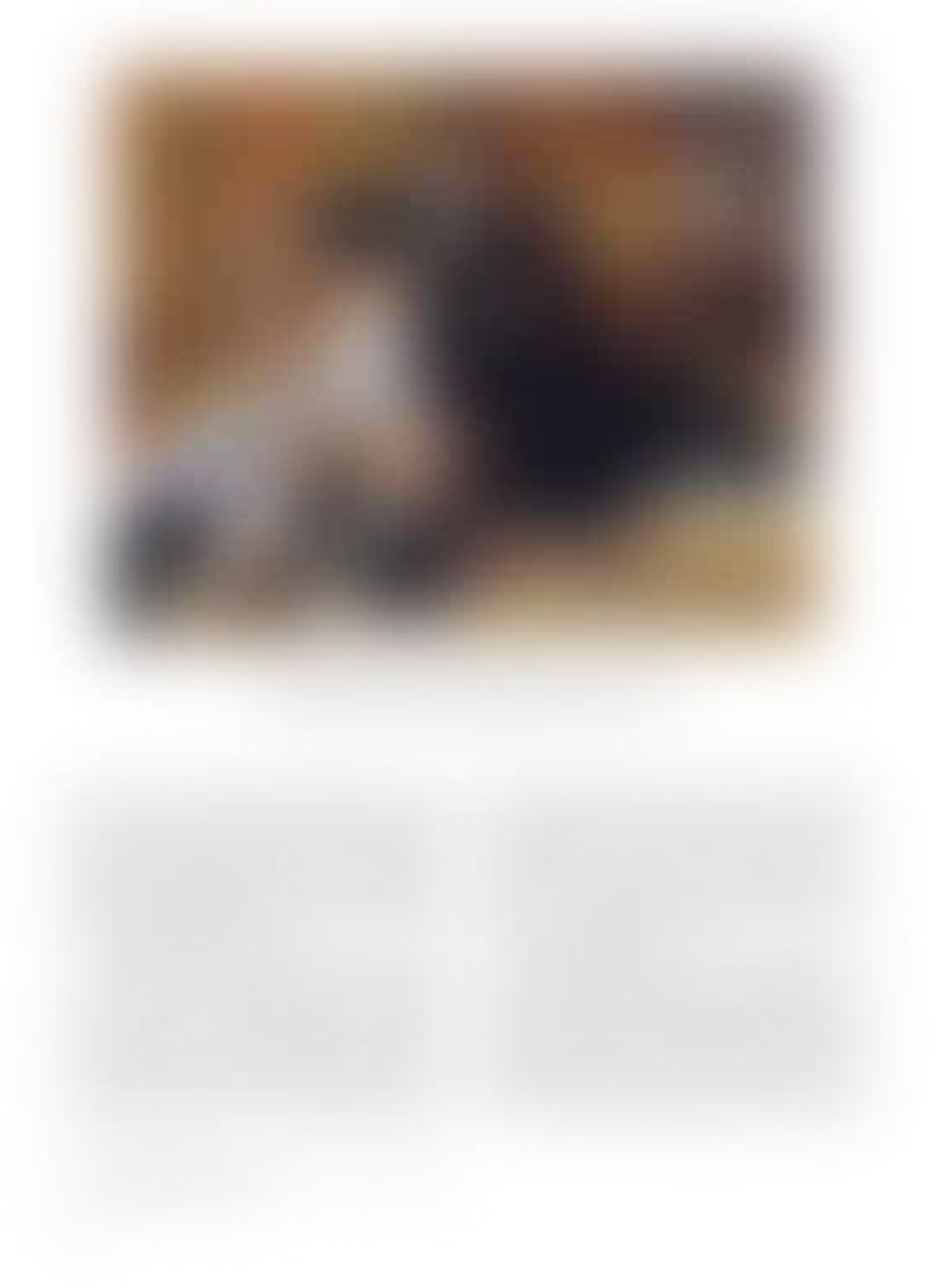


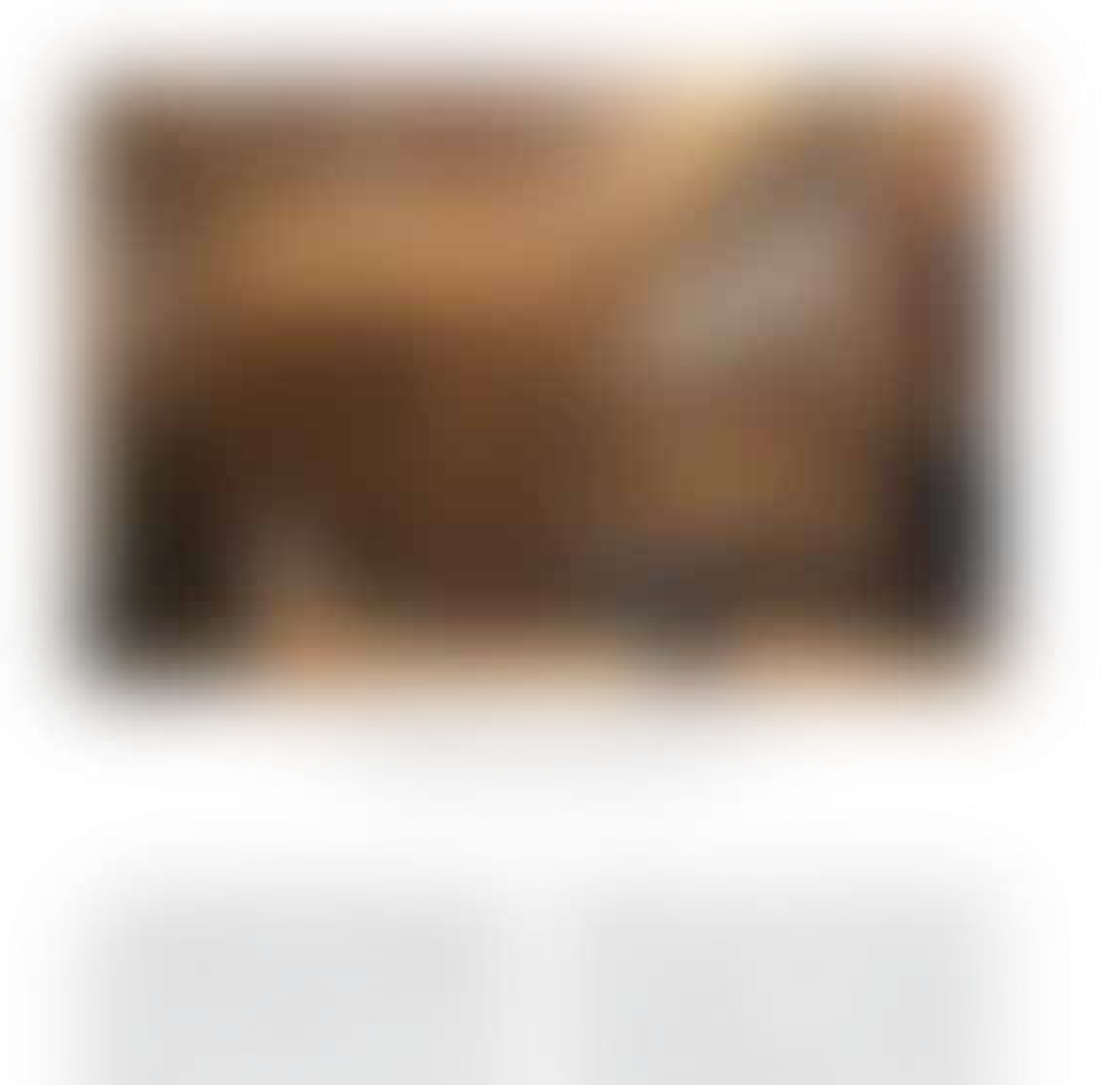












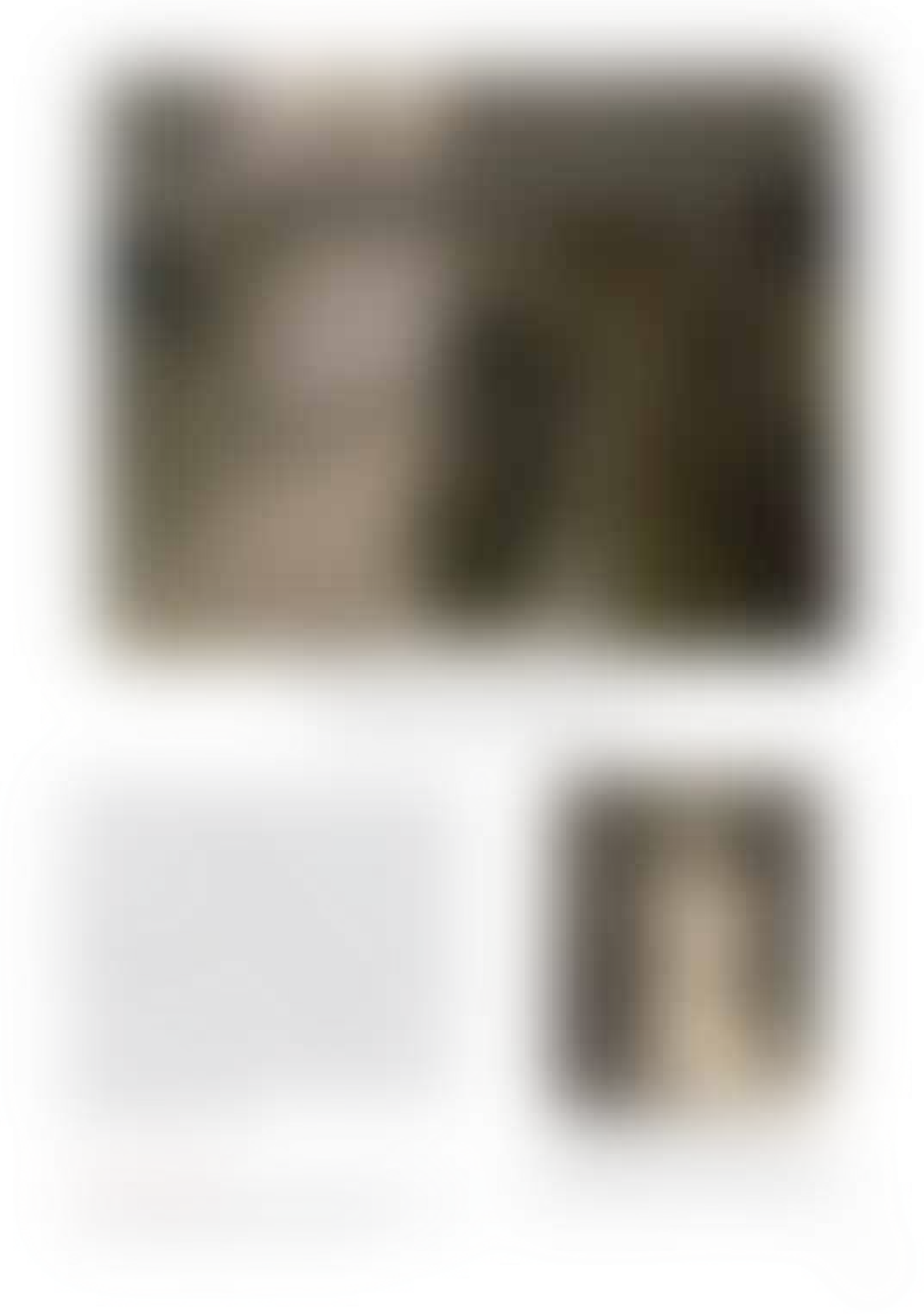






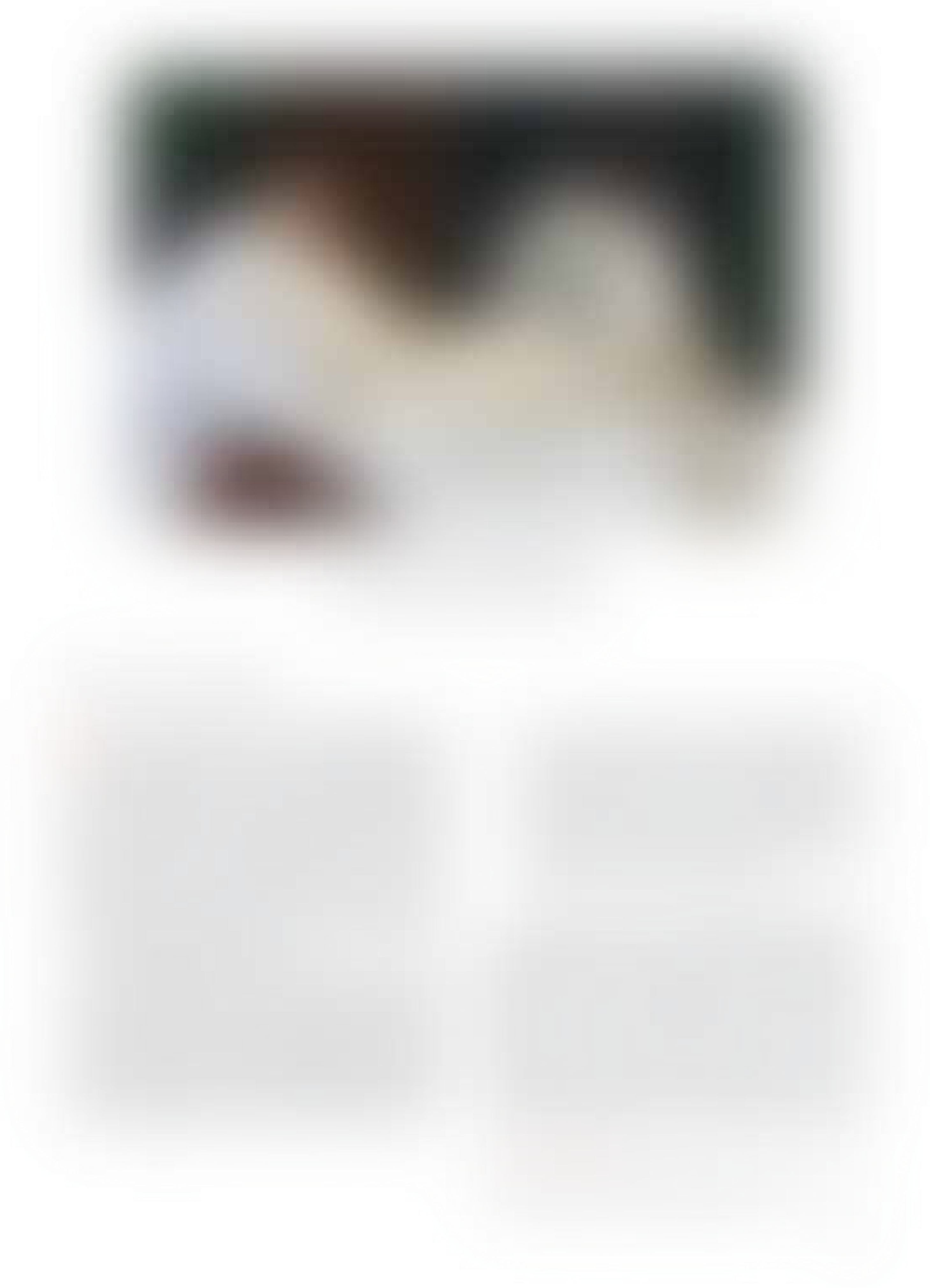






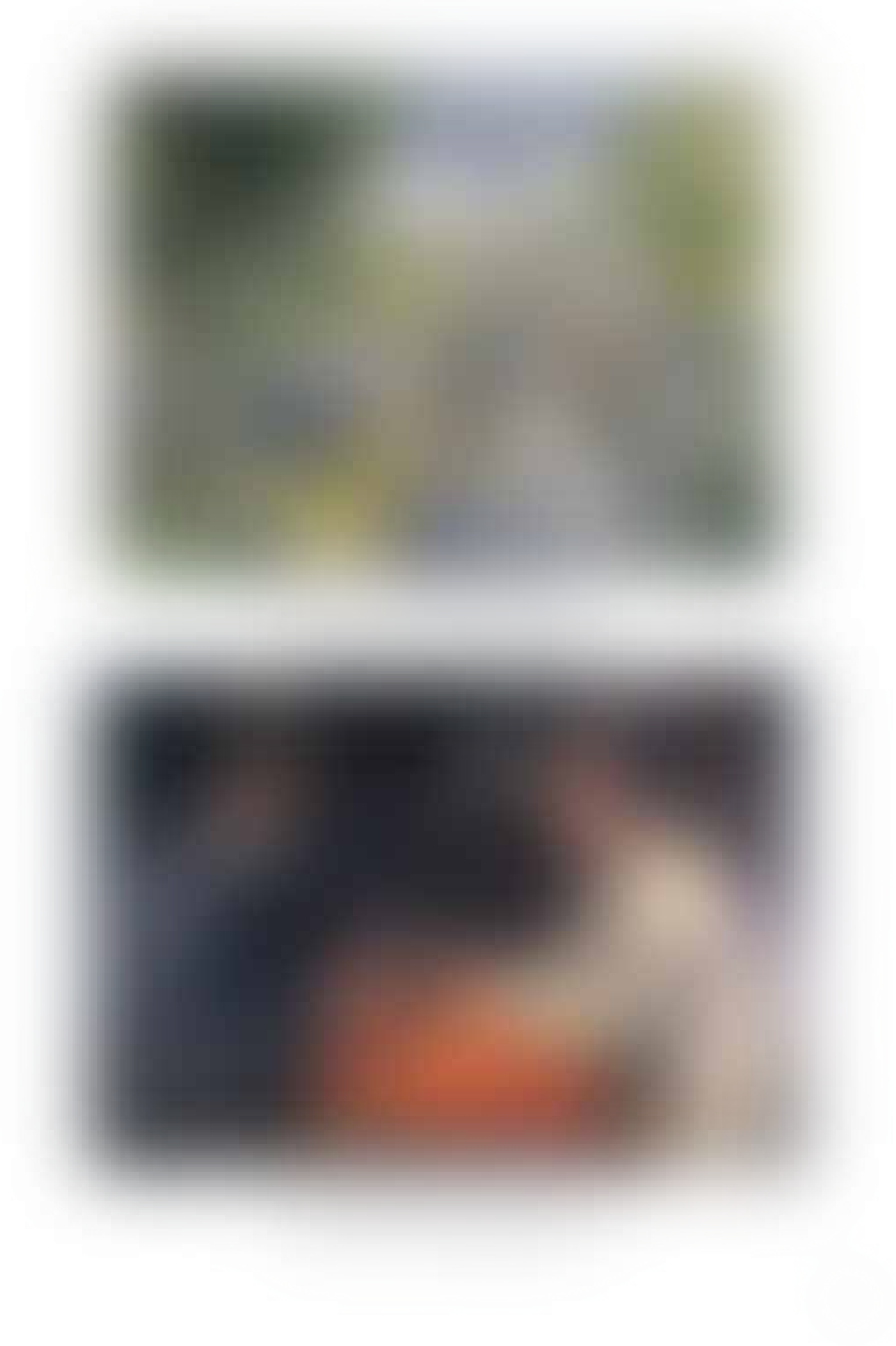


Regards sur la proximité









VAN GOGH, L'IMPRESSIONNISTE

Dans le sillage de Cézanne, sans doute faut-il évoquer Van Gogh, lui aussi mal compris et méjugé. Venu à Paris pour y être reconnu et vivre de son art, il ne rencontra pas le succès de son vivant. Pire, il ne vendit aucune toile, à l'exception de *La Vigne rouge*, pour la somme de 400 francs[98]. Artiste maudit, au sens le plus plein de l'expression, Van Gogh a traversé son époque en demeurant invisible aux yeux de ses contemporains. Il est aujourd'hui l'un des artistes les plus admirés et vénérés au monde. Sa place dans le mouvement impressionniste mérite quelques commentaires.

Il semble aujourd'hui acquis que Van Gogh est un « post-impressionniste ». Cependant, je pense qu'il aurait pu être classé dans ce mouvement, si tant est que l'on puisse véritablement parler d'un mouvement. Dans la mesure où l'impressionnisme ne se limite pas aux huit expositions officielles organisées entre 1874 et 1886, Van Gogh pourrait très bien être intégré aux impressionnistes, du moins dans sa première période. Il les découvre grâce à son frère Théo, marchand d'art à Paris. Lorsqu'il arrive dans la capitale en 1886, année de la dernière exposition impressionniste, il s'imprègne de leur esthétique. Eût-il participé aux manifestations de 1874 s'il avait voyagé à Paris dans ces années-là ? Son désir de créer une communauté d'artistes le prédisposait à s'intégrer à eux, bien que sa personnalité complexe et sa tentative ratée avec Gauguin puissent laisser penser le contraire. En effet, il rêvait de créer l'Atelier du Midi. « Je veux réellement en faire une maison d'artiste[99] ». En 1890, il présentait ses œuvres aux côtés de Cézanne, Renoir et Signac lors du Salon des XX à Bruxelles, signalant à notre attention un souhait de faire groupe autour de son art. Bien qu'il n'ait pas appartenu au groupe impressionniste proprement dit, Van Gogh a intégré leur esthétique, s'y réfère et la commente. Dans une lettre à son frère, datée du 12 février 1890, il évoque l'exposition des Indépendants prévue du 20 mars au 27 avril au Pavillon de la ville de Paris des Champs-Élysées. Seize ans après l'apparition du terme « impressionniste » dans le champ médiatique, Van Gogh l'utilise pour décrire l'événement artistique de l'année auquel il participe :

> J'espère pour l'exposition des impressionnistes en mars t'envoyer encore quelques toiles, qui sèchent dans ce moment ; si elles n'arrivaient pas à temps, tu ferais un choix dans celles qui sont chez le père Tanguy[100].

Bien qu'il n'ait jamais appartenu officiellement au mouvement, Van Gogh s'en réclame en adoptant leur nom. Dans son imaginaire comme dans la réalité de sa création, il s'associe au groupe en participant à l'exposition de 1890. Le choix des mots n'est donc pas anodin, ce qui permet aussi de repenser la chronologie du mouvement à travers l'appréciation de Van Gogh.

Or la propre assimilation de Van Gogh à l'impressionnisme ne repose pas seulement sur la participation à l'exposition de 1890. Depuis plusieurs années, le peintre a manifesté son admiration, voire son enthousiasme pour la peinture de ses confrères, ce qui témoigne d'une connaissance précise et d'une fréquentation de leur art. Ainsi, dans une lettre de décembre 1888, il dit explicitement son admiration pour Claude Monet : « Gauguin me disait l'autre jour, qu'il avait vu de Claude Monet un tableau de tournesols dans un grand vase japonais très beau, mais il aime mieux les miens. Je ne suis pas de cet avis[101] ». La comparaison des tournesols est marquante. Aujourd'hui, Van Gogh doit en partie sa renommée à ce bouquet, qu'il jugeait alors lui-même inférieur à celui de Monet.

Il est difficile de comprendre pourquoi ils ne se sont jamais rencontrés. Les problèmes de santé de Van Gogh et son passage éclair à Paris, deux ans à peine, alors que Monet était déjà à Giverny, peuvent expliquer que ces deux grands artistes aient manqué leur rencontre. En revanche, il semblerait

98. Environ 1500 euros.

99. « Lettre de Vincent à Théo », le 9 septembre 1888.

100. Lettre 626 F, *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Gallimard/Grasset, 1960, p. 437.

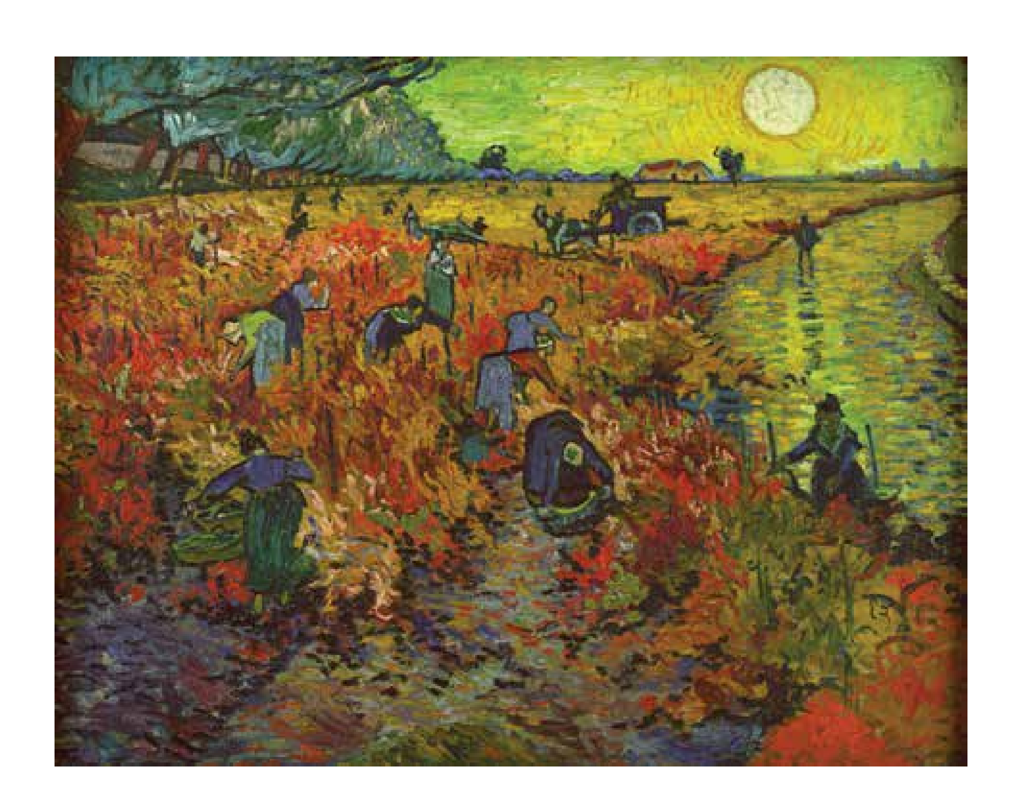
101. Lettre 563 F, *Correspondance complète de Vincent Van Gogh*, Gallimard/Grasset, 1960, p. 277.

que Van Gogh ait rencontré Cézanne et qu'il ait éprouvé une certaine admiration pour le maître d'Aix. Le 20 mai 1890, il écrit à Théo en ce sens : « [...] tu verras le Dr Gachet cette semaine – il a un très beau Pissarro, hiver avec maison rouge dans la neige et deux beaux bouquets de Cézanne[102] ». Le 30 janvier 1889, il écrit à son frère : « Et d'ici là j'aurai fait quelques toiles impressionnistes[103] ».

Récapitulons. Il éprouve une profonde admiration pour les impressionnistes, partageant même des expositions avec certains d'entre eux et se revendiquant lui-même comme faisant partie de ce mouvement. Ainsi, il apparaît clairement que la définition communément admise de l'impressionnisme nécessite une réévaluation approfondie. Je pense que le terme post-impressionniste ne définit pas un mouvement mais un prolongement inavoué de l'impressionnisme. Van Gogh n'a pas abandonné l'impressionnisme mais il l'a fait évoluer.

“ *C'est pour cela que je reste moi dans les impressionnistes*[104]. ”

Vincent Van Gogh



47. Vincent Van Gogh, *La Vigne rouge*, 1888.

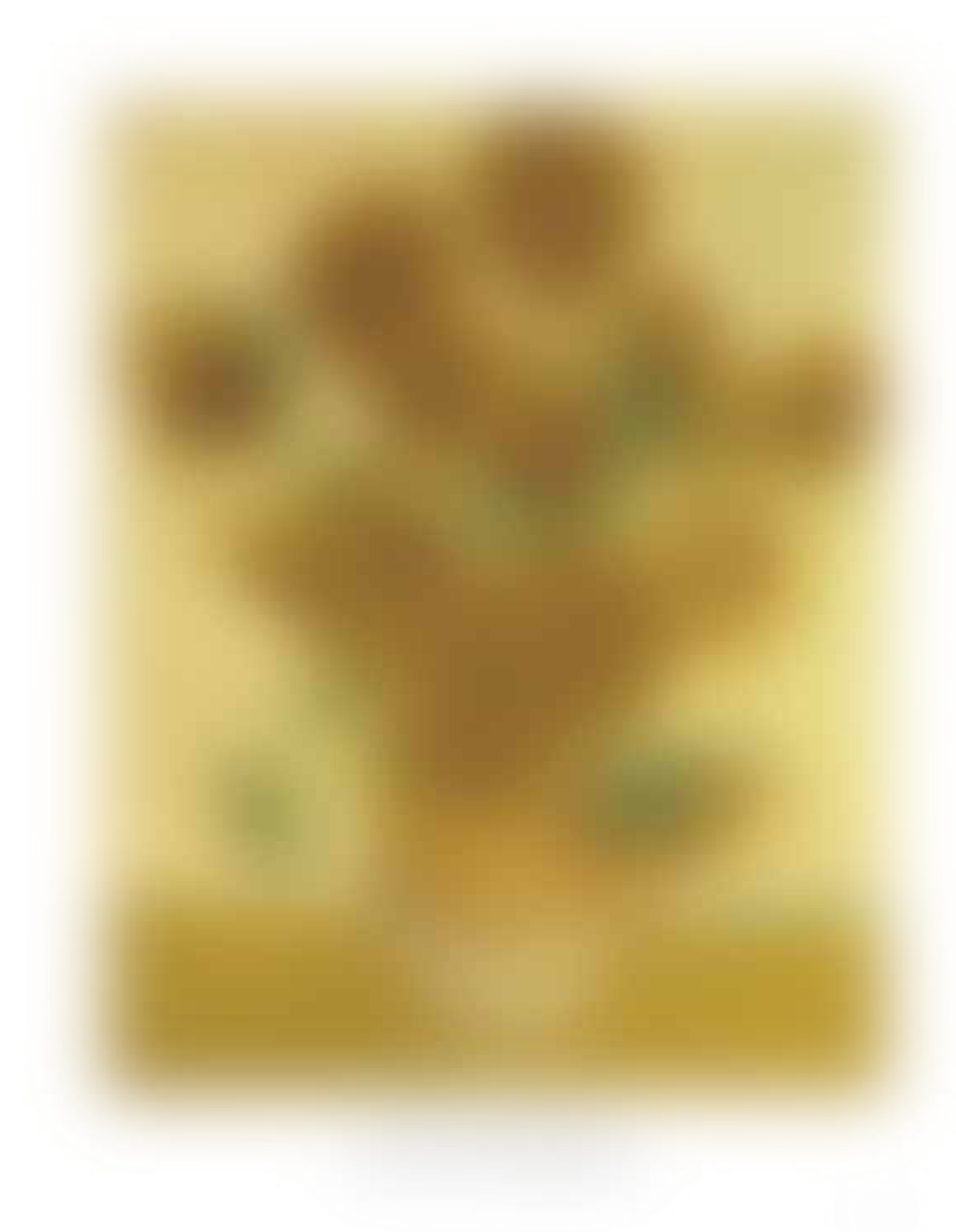
Huile sur toile, 73 x 91 cm - Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Russie.

102. Lettre 635 F, *Ibid.*, p. 459.

103. Lettre 575 F, *Musée Van Gogh*, Amsterdam, inv. no. b684 V/1962.

104. Lettre 539 F, *Ibid.*, p. 206. Septembre 1888.







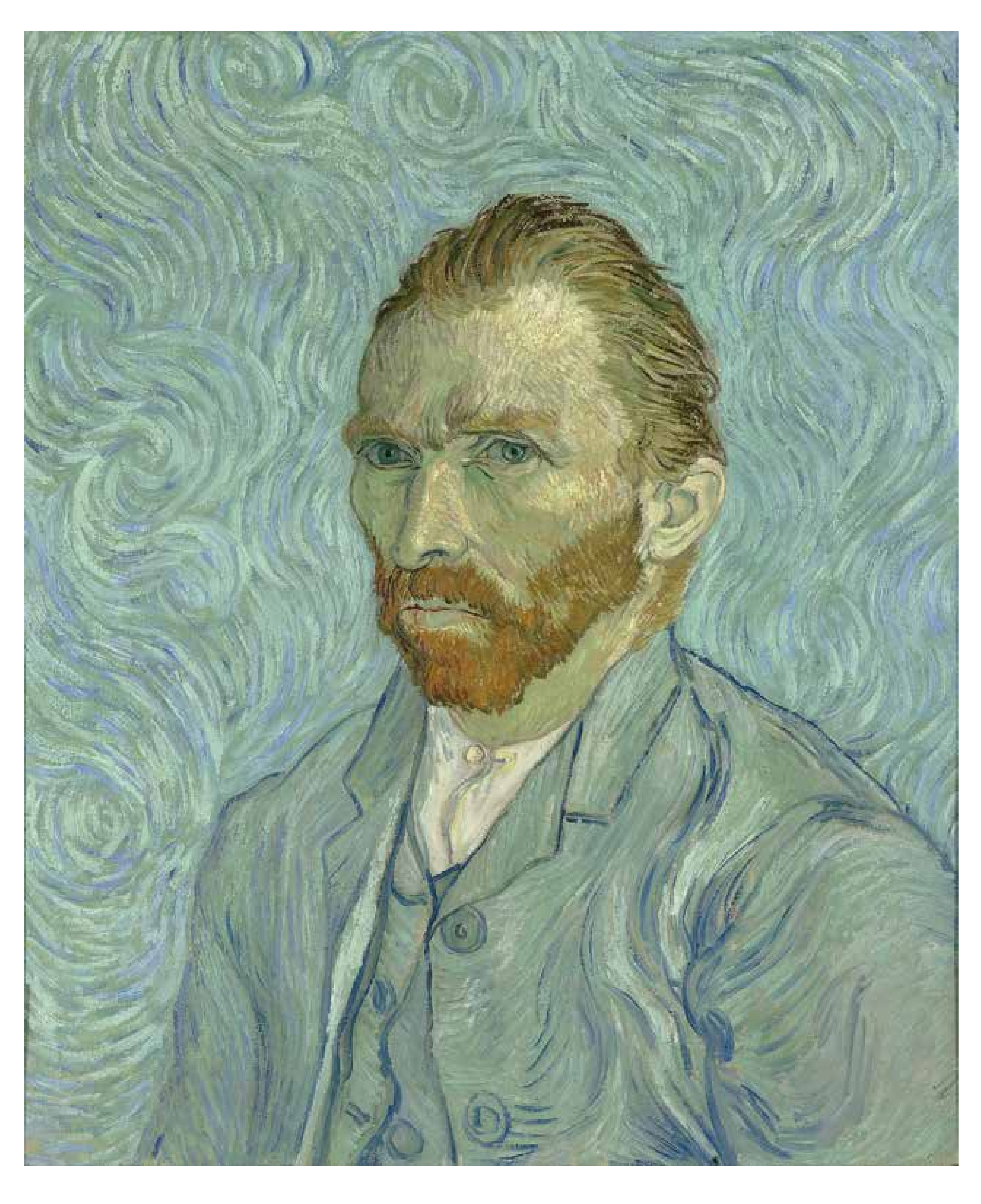




52. Réhahn, *Resting Gold*, 2022.
Photographie - Vietnam.

De Renoir à Vlaminck, je vois le sillage qui se creuse, et l'empreinte laissée par le moule qui ne s'est pas brisé à la faveur d'une date ou d'un événement.

L'impressionnisme, avec ses nuances et ses paradoxes, demeure un mouvement phare qui a su bousculer les conventions et inspirer une multitude d'artistes. En revisitant ce courant à travers le prisme de la photographie, j'ai redécouvert l'importance de la lumière, des couleurs, et des émotions dans la création artistique. Sans que cela soit prémédité ou conscientisé au moment de la prise, j'ai compris à rebours que mes photos, ma manière de voir les paysages et de traiter la lumière et la composition s'inscrivent dans le sillages des artistes que j'admire, comme si la loi de l'œil était animée par la loi du cœur. Loin de se limiter à une simple période historique, l'impressionnisme persiste comme une source d'inspiration et d'innovation, invitant les artistes contemporains à explorer et à expérimenter sans relâche. Dans ce voyage à travers le temps et la technique, la photographie impressionniste s'affirme non seulement comme un hommage aux grands maîtres, mais aussi comme une voie vers de nouvelles formes d'expression.



53. Vincent Van Gogh, *Portrait de l'artiste*, 1889.

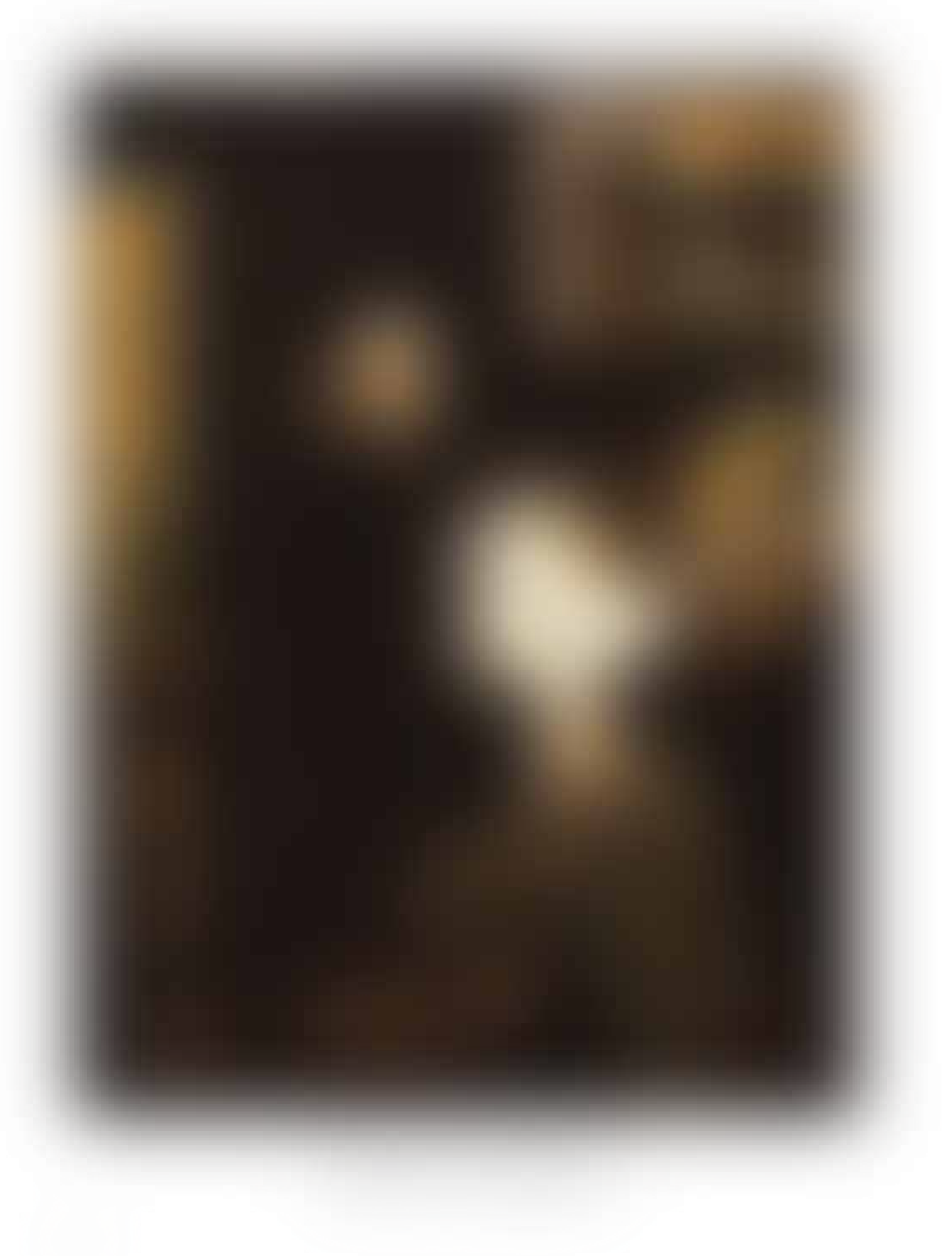
Huile sur toile, 65,0 x 54,2 cm - Musée d'Orsay, Paris.



Dialogues visuels







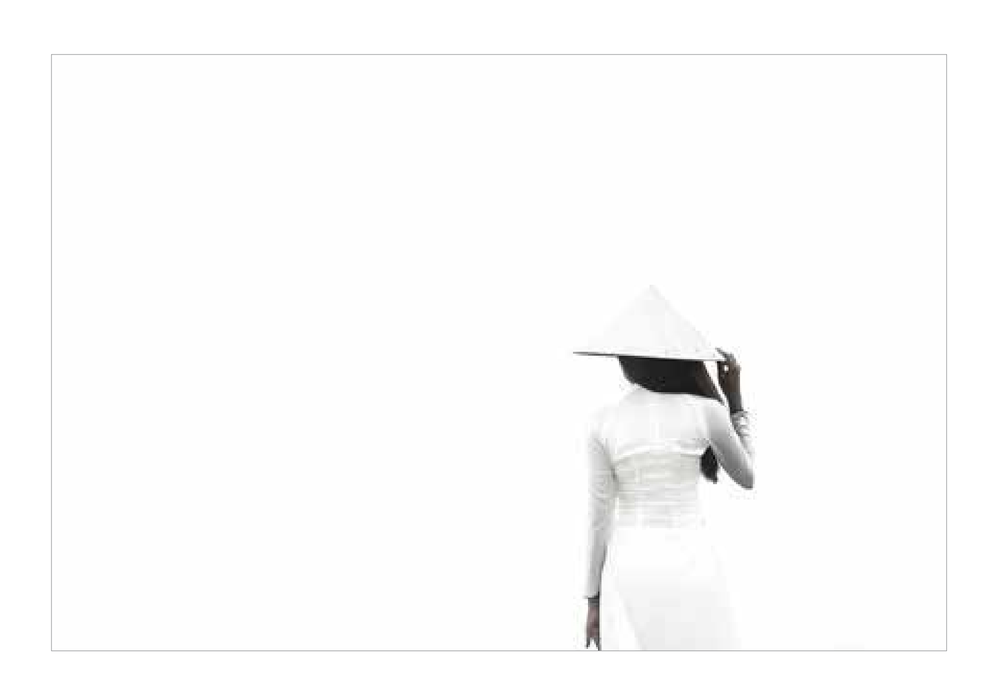


Un matin d'octobre, plongé dans un livre sur le japonisme, l'idée m'est venue de créer Carmine, en m'inspirant des principes esthétiques japonais. J'ai conçu cette œuvre à l'entrée d'un temple à Hoi An, utilisant la lumière naturelle pour laisser entrevoir la silhouette d'une jeune femme. *Carmine* reflète mon goût pour le japonisme à travers une composition qui marie la tradition vietnamienne—l'áo dài et le chapeau conique—à l'esthétique japonaise, notamment à travers l'espace négatif, la verticalité et l'éventail. Dans cette œuvre, le vide n'est pas simplement une absence, mais une dimension essentielle qui rappelle les estampes japonaises où l'espace vide devient une force expressive qui permet aux éléments présents de respirer et de s'épanouir pleinement. L'éventail rouge, central et vibrant, capte immédiatement le regard et symbolise le lien entre le Japon et le Vietnam. Il fait écho à la ligne rouge de la tenue traditionnelle vietnamienne. La verticalité rappelle les kakémonos japonais, où la mise en scène linéaire guide le regard du spectateur de haut en bas, créant un sens du mouvement et de la contemplation. La verticalité, combinée à l'espace vide, invite à une réflexion silencieuse et à une méditation visuelle. Ainsi, *Carmine* est une œuvre qui, tout en s'enracinant profondément dans la culture vietnamienne, dialogue avec les principes esthétiques du japonisme. Cette rencontre entre deux traditions artistiques contribue à créer une composition qui transcende les frontières culturelles et historiques.

Cette exploration des principes du japonisme, bien qu'elle ait commencé de manière plus consciente avec *Carmine*, trouve des échos dans des œuvres antérieures comme *Tradition IV*. Réalisée avant que je ne plonge dans l'étude du japonisme, cette photographie illustre comment certaines de ces influences se sont manifestées inconsciemment dans mon travail.

ÉCHOS DU VIDE

Tradition IV n'est pas née du silence, mais de la résonance subtile laissée par le vide. Capturée en plein air sous un ciel gris, la scène a été légèrement surexposée, ce qui a permis de transformer la grisaille en un fond blanc immaculé. Bien plus qu'un simple espace neutre, ce fond devient une toile sur laquelle chaque élément de



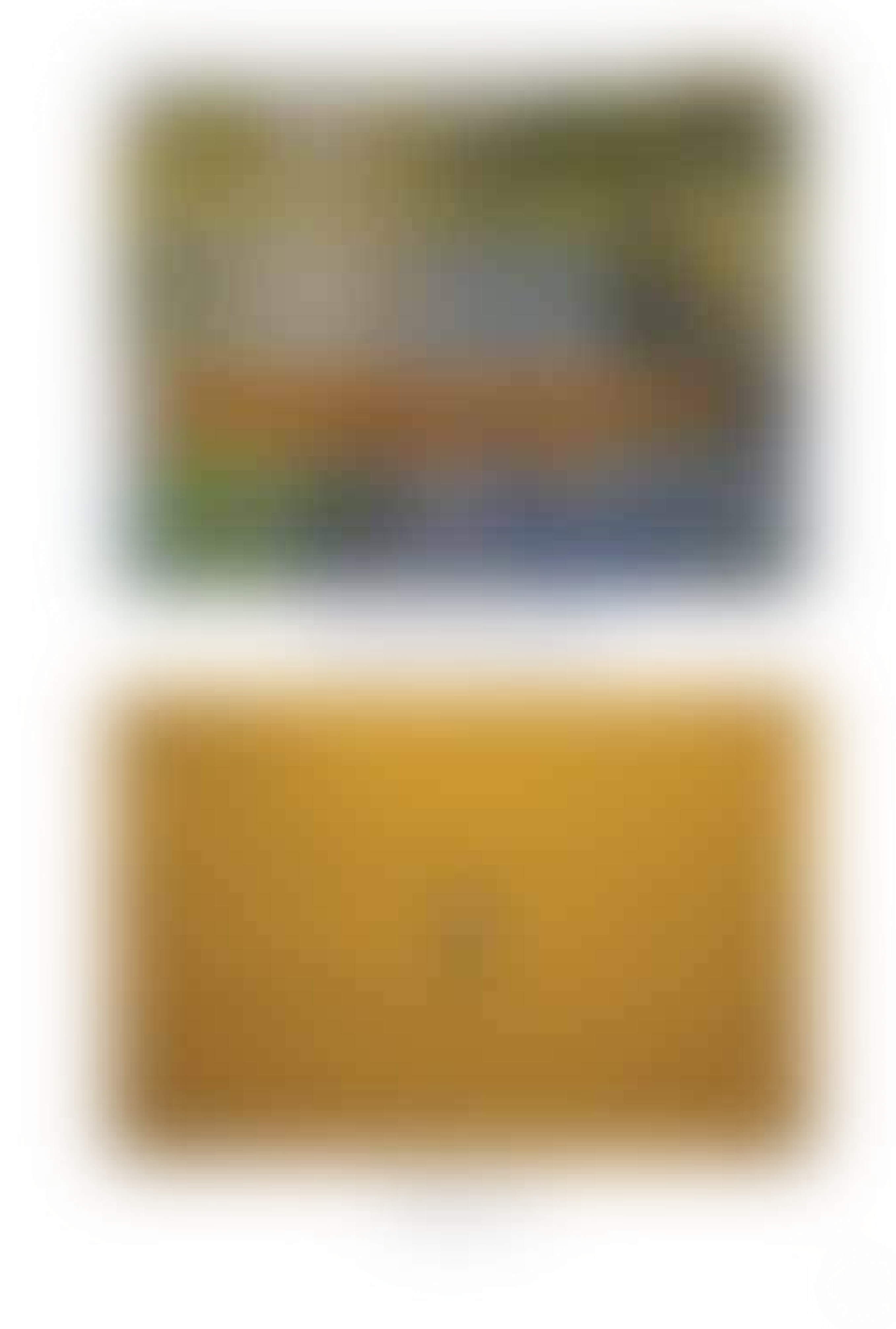
58. Réhahn, *Tradition IV*, 2018.

Photographie - Vietnam.



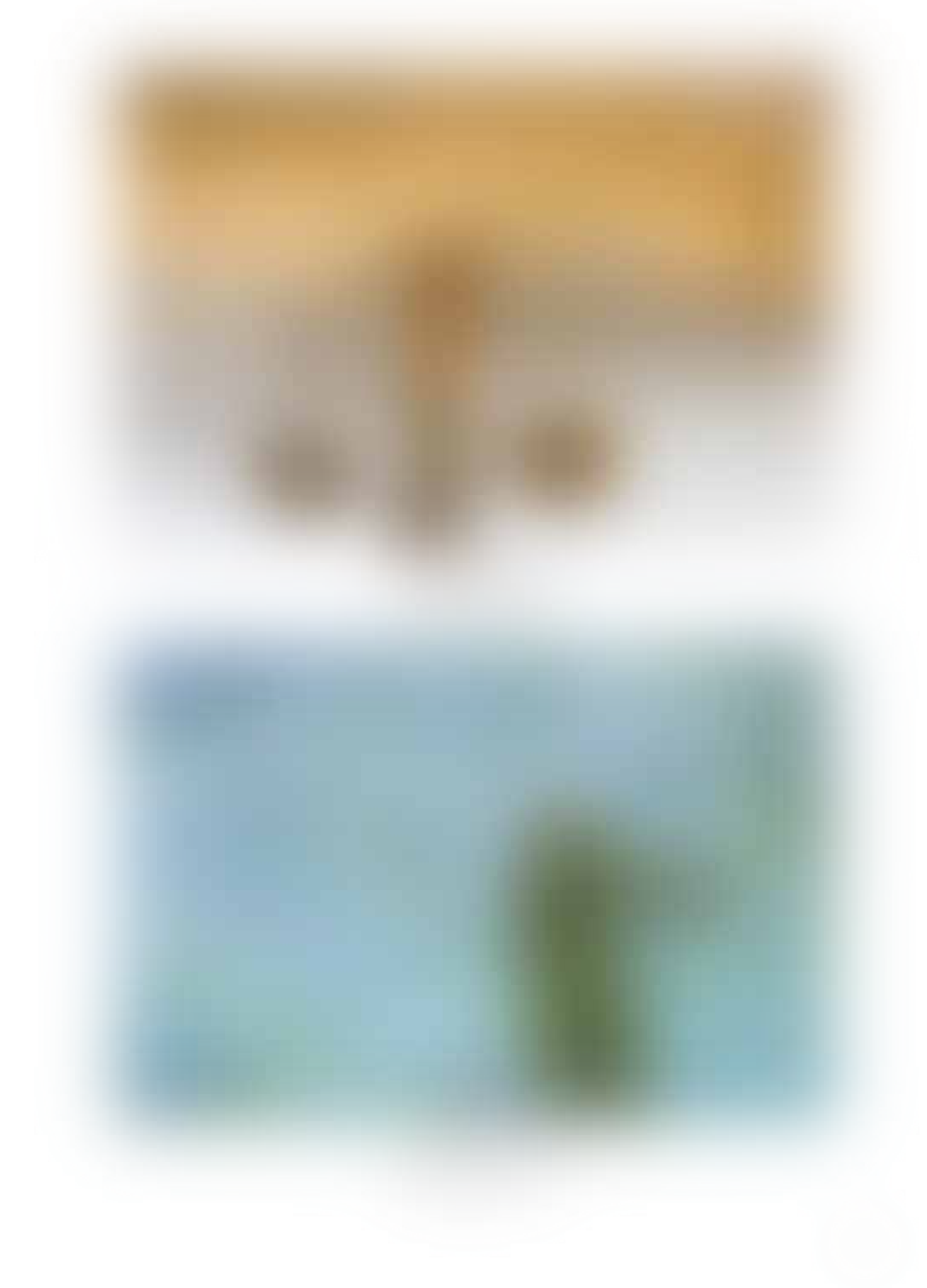
59. Réhahn, *Carmine*, 2022.

Photographie - Vietnam.







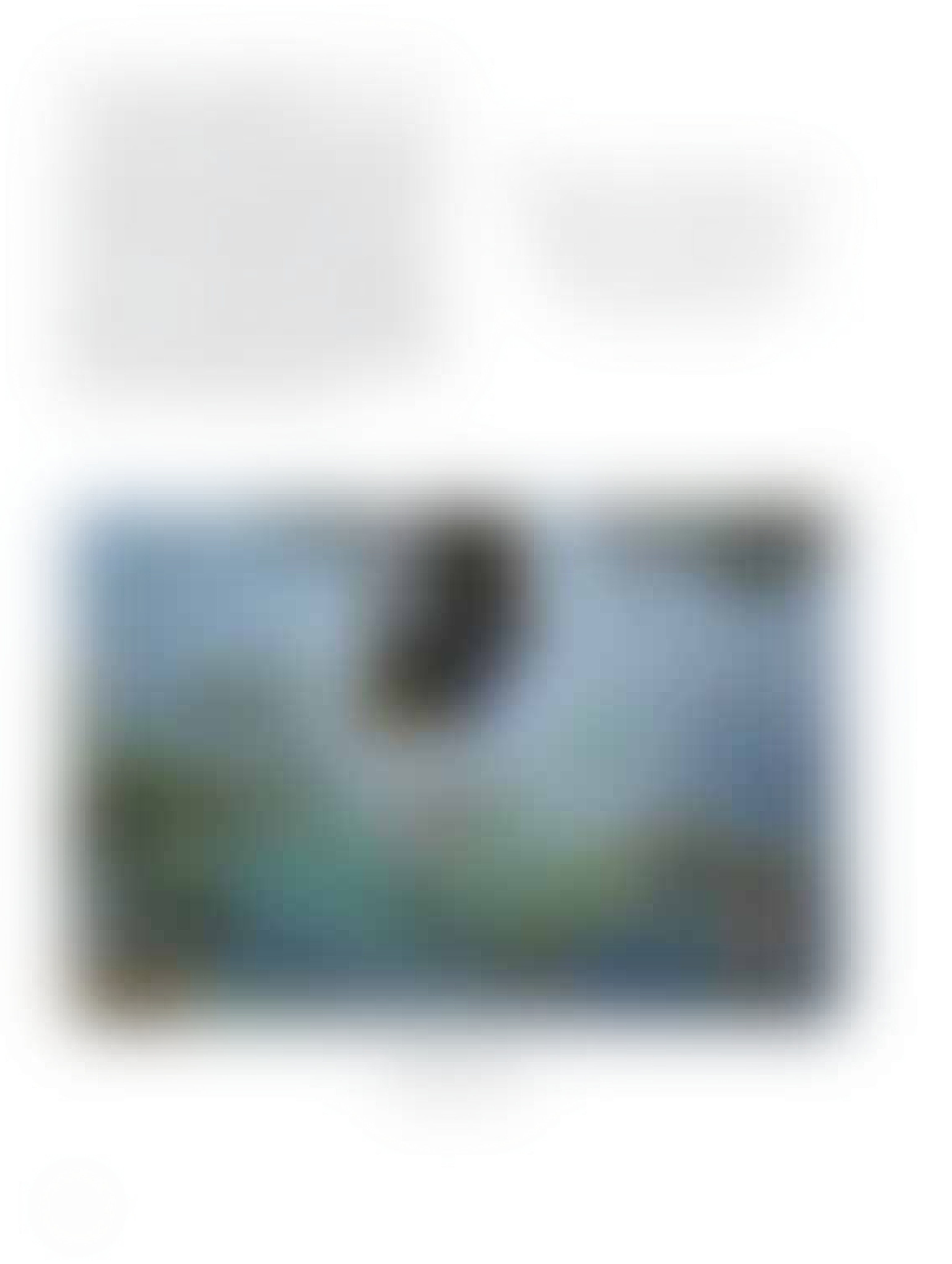


Sous le voile délicat de la photographie intitulée *Being*, prise au cœur des rizières inondées de Hoi An, se révèle une méditation silencieuse sur la nature fugitive de l'existence. Ici, la réalité se fond dans son propre reflet, créant un univers où les frontières entre l'être et le paraître se dissolvent. L'image inversée du personnage semble suspendue dans un ciel devenu liquide, évoquant une dimension où le temps et l'espace se mêlent et se délitent. La lumière douce, presque irréelle, baigne la scène d'une pureté qui rappelle les moments fugaces chers aux impressionnistes, tandis que l'eau agit comme un pinceau invisible, transformant le reflet en une peinture naturelle où chaque détail oscille entre le précis et l'indéfini. Les couleurs subtiles et vibrantes ajoutent une profondeur picturale à l'image, rappelant les œuvres où la nature est capturée dans toute sa vérité mouvante. Ce passage de l'état solide à l'état liquide, cette transition entre réel et imaginaire, fait écho à la quête impressionniste de figer l'instant dans son éclat le plus pur. Cependant, *Being* va au-delà de la simple représentation. Le titre lui-même suggère une réflexion métaphysique : être, c'est se refléter dans le monde, c'est voir son image transformée par le miroir du réel, c'est exister dans l'ombre de ce que nous croyons être. Avec son équilibre fragile entre le plein et le vide, entre la réalité et l'illusion, cette œuvre capture un instant d'éternité, suspendu entre la transparence de l'eau et la clarté du ciel. À la fois simple et complexe, picturale et philosophique, *Being* s'ancre profondément dans le japonisme par son utilisation subtile de l'espace et s'imprègne d'une lumière impressionniste, créant ainsi un espace de contemplation unique où chaque élément contribue à une réflexion sur la nature de l'être.



66. Réhahn, *Being*, 2023.

Photographie - Vietnam.





Dans *Into the Clouds* et *Day Remnants*, l'atmosphère est envahie de fumée et plonge les scènes dans une sorte de brume impénétrable. Ces deux photographies ont été capturées à des moments différents de la journée et partagent une même lutte silencieuse contre les éléments naturels. Dans les deux cas, l'humain est au centre de la composition, comme un repoussoir qui ferait émerger de nouveaux éléments naturels.

Into the Clouds est pris en plein après-midi, sous une lumière douce qui dessine les contours sans totalement les effacer. Le vent léger suffit à réveiller les flammes et à attiser la fumée qui monte en volutes épaisses, transformant le paysage en un rêve mouvant. Le ciel, d'un bleu céruléen, se fond avec la silhouette du personnage, enveloppé dans des teintes rappelant le violet de cobalt et le pourpre, des couleurs qui évoquent subtilement la palette des impressionnistes. La prise de vue devient un exercice de patience. Il faut entrer dans la fumée et attendre ce bref instant où le vent découvre un passage, faisant apparaître la silhouette juste avant d'être engloutie à nouveau.

À l'inverse, *Day Remnants* est capturée à la tombée du jour, alors que le soleil couchant enveloppe la scène d'une lumière dorée, presque onirique. Ici, ce n'est pas le ciel, mais la chemise bleue du personnage qui apporte cette touche de fraîcheur au milieu des teintes brûlantes, d'orange de cadmium et de jaune de Naples. La fumée, chargée des couleurs du crépuscule, se teinte de ces nuances chaudes, transformant chaque rayon de lumière en un halo incandescent autour du personnage. Cette scène, tout comme *Into the Clouds*, résulte d'un moment unique, une confluence d'éléments que je ne pourrai jamais reproduire à l'identique. Le vent, la fumée, la lumière—tout semble conspirer pour rendre cette image aussi singulière qu'éphémère.

Ces œuvres naissent de la rencontre de forces sur lesquelles je n'ai aucune emprise. Au contraire du peintre qui peut contrôler à sa guise la quantité de fumée sur la toile, je dois me soumettre à la volonté capricieuse de la nature. Chaque cliché nécessite une plongée dans la fumée afin de profiter d'une ouverture fragile, d'un moment où la scène se révèle juste avant de se refermer sur elle-même. Ce processus attribue à ces photographies un caractère unique et une profondeur inimitable.

Parfois, la nature elle-même impose ses limites. Il m'est impossible de photographier à travers le feu, tant l'intensité des flammes déforme la scène et efface les détails. Cependant, la fumée, en se répandant dans l'air, confère à l'image une dimension onirique. Comme dans *Mellow*, elle adoucit les contours et les textures, ce qui transforme la scène en un tableau vivant. Sous l'effet du vent, les rizières se mettent à vibrer, rendant les brins de riz flous, tels des coups de pinceaux sur une toile. Ces moments capturés entre deux forces opposées – le feu destructeur et la fumée apaisante – révèlent toute la subtilité de la lumière qui se fraie un passage à travers ce voile naturel.



70. Réhahn, *Mellow*, 2024.

Photographie - Vietnam.



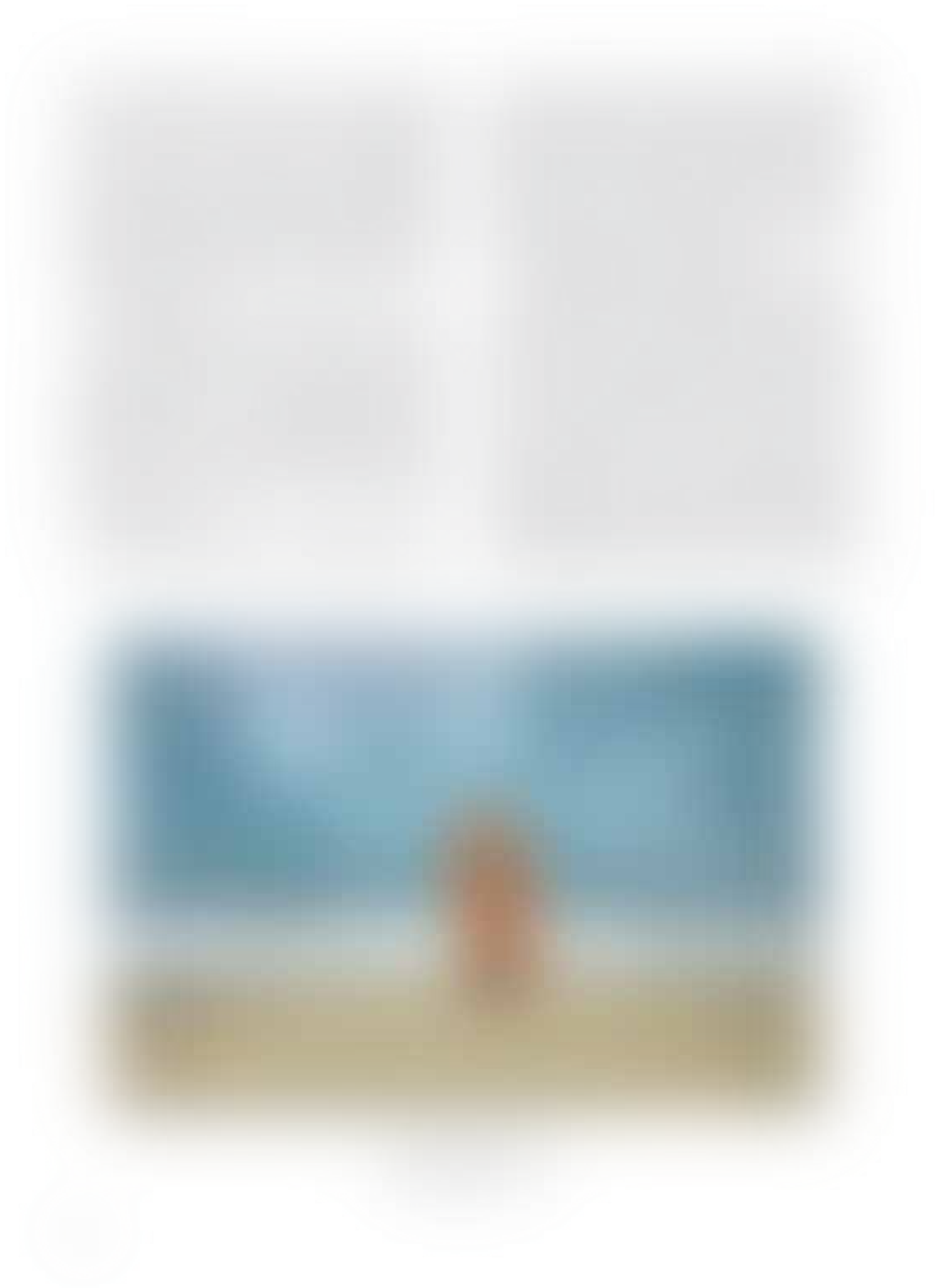
71. Réhahn, *Into the Clouds*, 2023.
Photographie - Vietnam.



72. Réhahn, *Day Remnants*, 2023.
Photographie - Vietnam.







Conclusion

Portfolio

[illegible]

[illegible]























































Études photographiques

























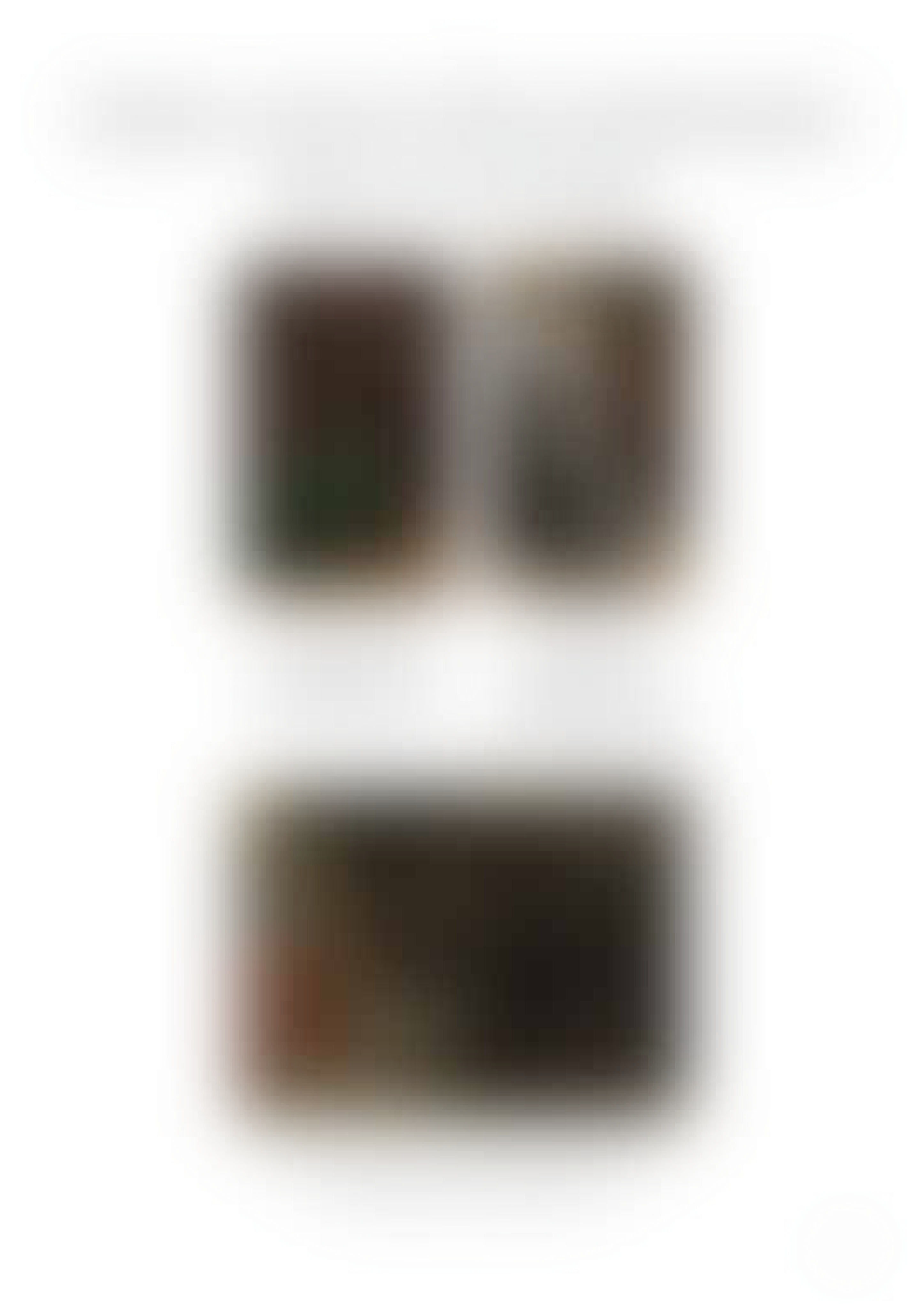






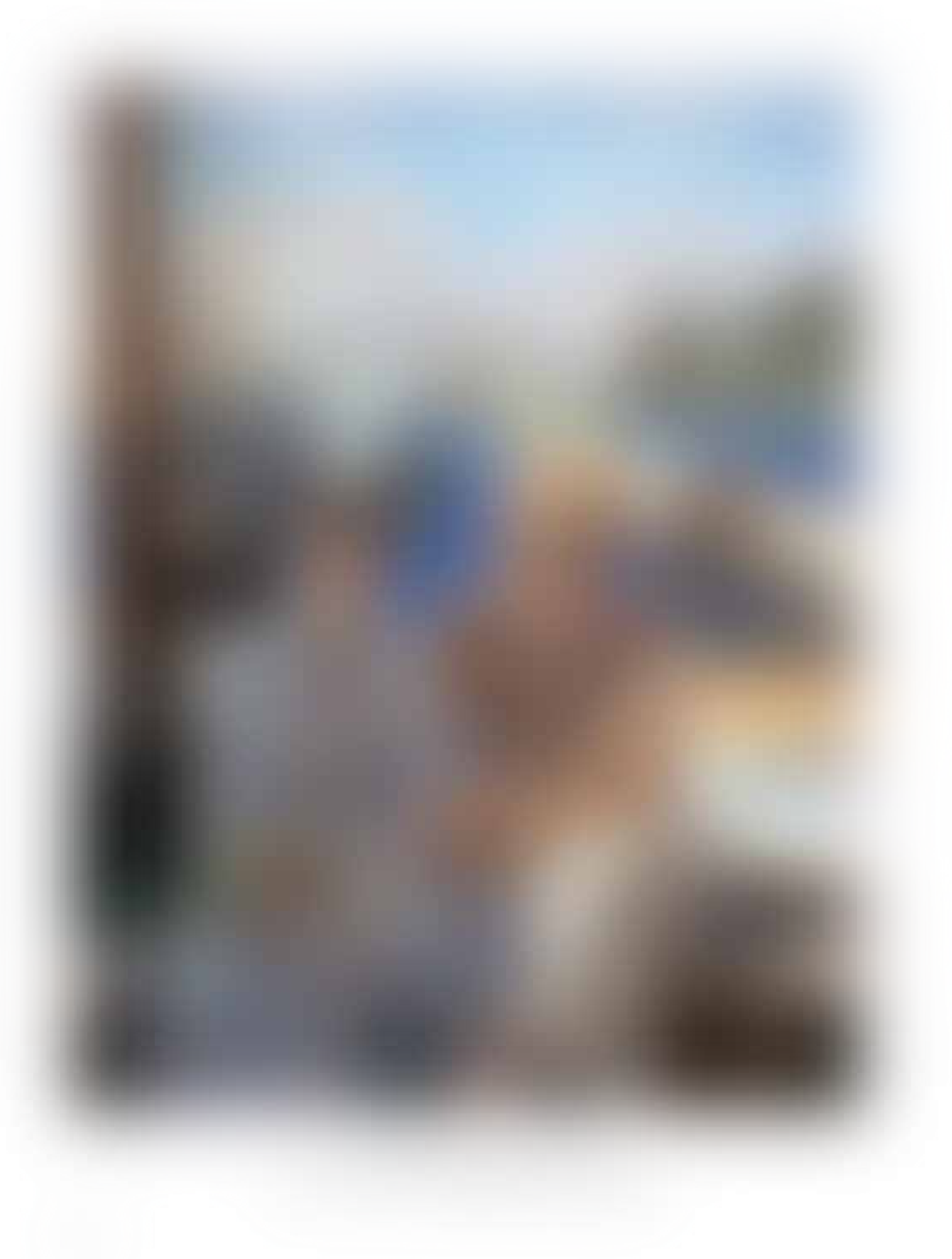


Table des oeuvres









La photographie impressionniste existe-t-elle ?

Ce livre n'est pas une simple exploration de l'histoire de l'impressionnisme, c'est un voyage à travers l'âme d'un artiste photographe. À la croisée des chemins entre peinture et photographie, le créateur vous dévoile son regard unique, marqué par les influences du japonisme et la quête d'une émotion pure. En transcendant les époques, il convoque les œuvres des maîtres impressionnistes tout en dévoilant ses propres créations. Ce dialogue entre passé et présent, entre lumière et ombre, Réhahn vous invite à le découvrir dans cet ouvrage.

Réhahn est né et a grandi en Normandie, berceau de l'impressionnisme. Après ses séries iconiques consacrées aux ethnies vietnamiennes, qui lui ont valu une notoriété mondiale, il oriente sa quête artistique vers la photographie impressionniste. Plaçant toujours l'humain et l'humanisme au cœur de sa création, Réhahn explore les possibilités qu'offre l'art photographique pour imaginer un impressionnisme pictural nouveau. Collectionneur, passionné d'art, Réhahn est un artiste visuel, qui conçoit son œuvre autour du partage de la beauté.

